FILM

• NR 38 (355) • ROK X • 18 WRZEŚNIA 1955 ROKU • CENA 1,10 ZŁ. •

AKTORKA LEILA ABASZIDZE ODTWARZA GŁÓWNĄ ROLĘ W KOMEDII GRUZIŃSKIEJ „KONIK POLNY". FILM TEN WYŚWIETLANY JEST W PROGRAMIE TEGOROCZNEGO FESTIWALU FILMÓW RADZIECKICH

POLSKA KRONIKA FILMOWA 38/55

Montaż — W. Kaźmierczak. **Tekst** — L. Perski. **Czyta** — A. Łapicki. **Montaż dźwięku** — W. Chabros.

TEMATY KRONIKI: Do szkoły (rozpoczął się nowy rok nauki). Zdjęcia: H. Makarewicz, Z. Raplewski.

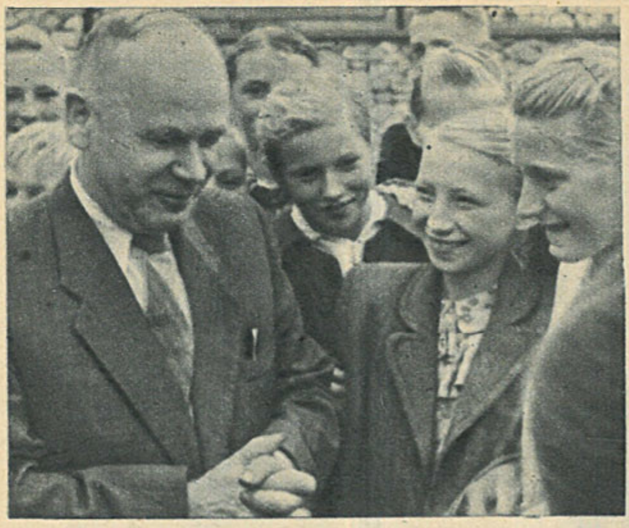
PGR — Mścice (mechanizacja prac żniwnych w przodującym gospodarstwie państwowym). Zdjęcia: K. Szczeciński.

Egzamin „Syreny" (próbny raid nowych polskich samochodów osobowych). Zdjęcia: J. Pyrkosz.

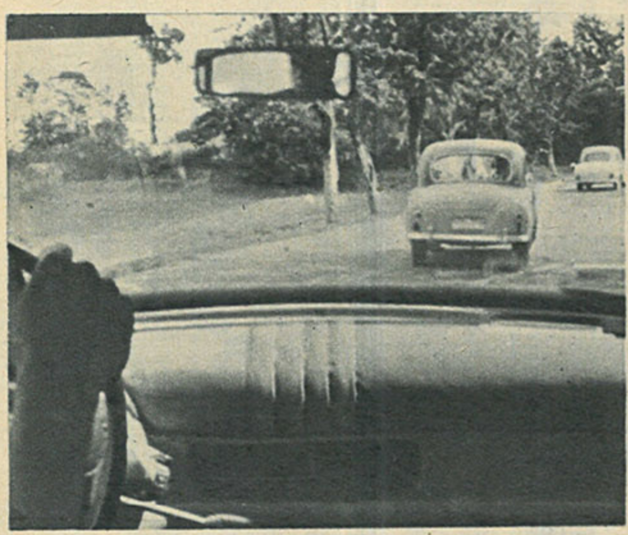
„Kwiat lotosu" (występy chińskiego młodzieżowego zespołu artystycznego na Górze Św. Anny). Zdjęcia: Z. Raplewski.

Wrześniowe wczasy (reportaż z wodnych szlaków na Mazurach, jeziorze Rożnowskim i z pobytu turystów radzieckich w Zakopanem). Zdjęcia: T. Link, H. Makarewicz.

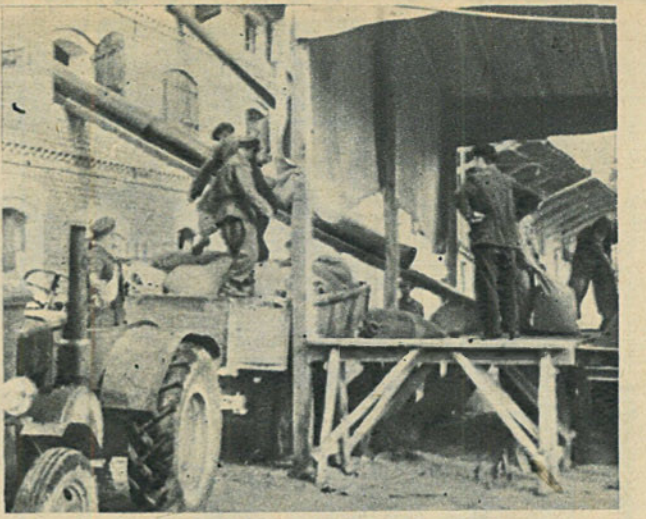
Ze świata: Maroko walczy (powstanie w Afryce Północnej). Powódź w USA „Francuska Berta" (olbrzymi obiektyw fotograficzny o wadze ośmiuset kilogramów). Przez kanał La Manche (doroczny wyścig pływacki z Francji do Anglii), Cel — Machove (przygotowania do obchodu święta lotnictwa w Czechosłowacji).



Rozpoczął się nowy rok szkolny — dwunasty w Polsce Ludowej. 1 września do nauki przystąpiło cztery miliony dzieci. Oznacza to, że co siódmy obywatel naszego kraju chodzi do szkoły podstawowej. W Zychcicach niedaleko Będzina dyrektorem szkoły jest Antoni Żrałek, który od trzydziestu pięciu lat wychowuje tutejszą młodzież. Pomaga mu w tym żona, pracująca już 30 lat jako nauczycielka. Radosne było spotkanie dzieci Zychcic ze swym dyrektorem po wakacjach.



Operator PKF-u spotkał na górskiej szosie w okolicach Kłodzka kolumnę samochodów nie widzianych dotąd na naszych drogach. To „Syreny" — nowe, całkowicie polskiej konstrukcji samochody, które odbyły niedawno swój pierwszy egzamin na trasie sześciu tysięcy kilometrów. Po każdym przejechanym etapie sprawdzano silnik, aby wprowadzić jeszcze ewentualnie poprawki do rozpoczynającej się wkrótce seryjnej produkcji. Nasz przemysł zacznie wytwarzać jeszcze jeden typ samochodu.



Zespół PGR — Mścice w wojew. koszalińskim był jednym z przodujących w tegorocznych żniwach. Do sukcesów przyczyniła się walnie dobra organizacja pracy i należyte wykorzystanie nowoczesnych maszyn rolniczych. Trzy radzieckie kombajny zbożowe zastąpiły na polach pracę kilkudziesięciu ludzi, zbioru siana dokonano także mechanicznie. Siano to podaje automatyczna dmuchawa wprost na strych stodoły. Spiżarnia dla koni i rogacizny PGR-u jest więc przygotowana.

Co roku odbywają się tradycyjne już wyścigi pływackie z Francji do Anglii przez kanał La Manche. W tegorocznych zawodach wzięły udział cztery kobiety i dwunastu mężczyzn, którym towarzyszyło pięćdziesiąt łodzi. Jedenaście godzin w zimnej wodzie to nie bagatela, wszyscy zawodnicy przeszli więc przed startem kurację polegającą na obfitym wysmarowaniu całego ciała tłuszczem. Ale kanał przepłynęło tylko trzech uczestników wyścigu — zwyciężył Egipcjanin Abdel Heif.

TYDZIEŃ W FILMIE • TYDZIEŃ W FILMIE • TYDZIEŃ W FILMIE • TYDZIEŃ W FILMIE

Uroczysta inauguracja VIII Festiwalu Filmów Radzieckich

Tegoroczny VIII Festiwal Filmów Radzieckich w Polsce rozpoczął się 10 września br. uroczystym pokazem filmu pt. „Żurbinowie". W odświętnie przystrojonym kinie „Moskwa" w Warszawie zebrali się przedstawiciele świata kulturalnego i społeczeństwa stolicy oraz delegacja WOKS przybyła do Polski na obchody Miesiąca Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Obecny był również ambasador ZSRR Pantalejmon Ponomarenko.

Gości powitał Prezes Centralnego Urzędu Kinematografii — Leonard Borkowicz, który dokonał otwarcia VIII Festiwalu Filmów Radzieckich. Przemawiał także min. Szkolnictwa Wyższego ZSRR — W. P. Jelutin, który podkreślił, że Festiwal przyczyni się do jeszcze lepszego poznania przez społeczeństwo polskie życia narodu radzieckiego.

KONGRES FIAF W WARSZAWIE

Miejscem dorocznego Kongresu Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych (FIAF) będzie w tym roku Warszawa, a organizatorem i gospodarzem zjazdu — Centralne Archiwum Filmowe.

W dniach od 25 do 30 września w Pałacu Kultury i Nauki będą obradować przedstawiciele filmotek, archiwów i muzeów filmowych krajów wszystkich kontynentów świata. M. in. członkami Federacji są: Cinèmatheque Française z Paryża, National Film Library z Londynu, Museum of Modern Art z Nowego Jorku, Museu de Arte Moderna z Sao Paulo, Kanune Mellie Film z Teheranu itd.

Polskie Centralne Archiwum Filmowe jest członkiem Federacji od roku 1946, a przewodniczący Rady Naukowej Archiwum prof. Jerzy Toeplitz jest od roku 1948 prezesem Federacji.

Od momentu powstania Międzynarodowej Federacji w roku 1937 doroczne zgromadzenia — będące największą władzą Federacji — podkreślają międzynarodowy charakter organizacji, której głównym celem jest pośredniczenie, łączenie i ułatwianie pracy różnych filmotek. Na zgromadzeniu ogólnym bada się i zatwierdza sprawozdania z pracy poszczególnych członków Federacji, przyjmuje nowych członków, wybiera się władze oraz dyskutuje się nad wszystkimi problemami dotyczącymi prac Federacji i poszczególnych jej członków.

Na Kongres w Warszawie uczestnicy przywiozą ze sobą filmy z własnych kolekcji, które pokażą zebranym. Będą to przeważnie cenne i na ogół mało dziś znane pozycje klasyki filmowej.

W tym roku specjalnym tematem obrad Kongresu będą zagadnienia konserwacji oraz zasad naukowego katalogowania filmów.

Z OSTATNIEJ CHWILI

Zakończenie XVI Festiwalu Filmowego w Wenecji

Polski film reż. Andrzeja Munka

pt. „Błękitny krzyż" otrzymał brązowy medal.

Po zakończeniu XVI Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji, w którym wzięło udział 24 państw, jury Festiwalu przyznało następujące nagrody:

Grand Prix XVI Festiwalu — Złotego Lwa św. Marka przyznano C. Th. Dreyerowi, wybitnemu reżyserowi duńskiemu za film pt. „Słowo" i za całą działalność artystyczną.

Nagrodę Pierwszego Srebrnego Lwa otrzymał radziecki film pt. „Trzpiotka" (według Czechowa) reż. Samsonowa.

Dalsze trzy nagrody Srebrnego Lwa otrzymały w kolejności filmy: amerykański „Wielki nóż" reż. Roberta Aldricha, włoski reż. Antonioniego pt. „Przyjaciółka" i holendersko-niemiecki reż. Wolfganga Staudte pt. „Szczurza twarz".

Puchar za najlepszą rolę męską otrzymali: C. Jürgens za rolę tytułową w niemieckim filmie „Diabelski generał" oraz Kenneth Moore za rolę w angielskim filmie „Głębokie, błękitne morze".

Pięć brązowych medali przyznano: polskiemu reżyserowi Andrzejowi Munkowi za film pt. „Błękitny krzyż"; pozostałe cztery medale otrzymali: włoski reżyser F. Maselli za film „Zbłąkani", reżyser francuski A. Astruc za film pt. „Złe spotkania", reżyser angielski W. Fairchild za film „Jan i Julia" oraz reżyser czechosłowacki V. Krszka za film o życiu kompozytora Smetany.

POD ZNAKIEM PRZYJAŹNI I WSPÓŁPRACY

Film zrealizowany podczas V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów był kolejnym przykładem współpracy radzieckich i polskich filmowców. Współpraca ta sięga już dawnych lat, kiedy to radzieccy i polscy filmowcy, kamera przy kamerze pracowali razem na polach Wielkiej Wojny Ojczyźnianej. Przyjaźń wtedy zrodzona umacniała się stale w ciągu lat następnych.

Dzięki stałej wymianie kronik filmowych i filmów dokumentalnych — filmowcy polscy stali się nam bardzo bliscy na długo jeszcze przed naszym przyjazdem do Warszawy. Znamy dobrze osiągnięcia młodych polskich twórców. Podoba nam się umiejętność uchwycenia najbardziej charakterystycznych sytuacji i pokazania w nich człowieka. Bo to przecież stanowi główne zadanie naszej sztuki w ogóle, a filmu dokumentalnego — w szczególności. I dlatego współpraca przy realizacji filmu o Festiwalu powitana została tak gorąco przez naszych filmowców.

Festiwal — to kalejdoskop przeróżnych wydarzeń, które zachodziły na przestrzeni piętnastu dni. Uchwycić to co najważniejsze i najciekawsze nie jest bynajmniej lekkim zadaniem.

Oczywiście znaliśmy dokładnie program całego Festiwalu i mieliśmy przygotowany ogólny scenariusz. Ale jest przecież niemożliwością przewidzieć wszystko w scenariuszu nawet przy najbogatszej fantazji. I dlatego już w pierwszych dniach Festiwalu, gdy odbywały się radosne spotkania na ulicach i parkach Warszawy, postanowiliśmy stworzyć kilka grup operatorskich, tzw. „młodych myśliwych".

Dawaliśmy im określone zadania. Zadaniem tych „myśliwych" było jeździć po mieście i filmować, filmować. Dlatego do grup tych przydzieliliśmy najzdolniejszych polskich i radzieckich filmowców. Należeli do nich Zeniakin i Mikosza, niestrudzony Wiesiołek i Raplewski. „Polował" też z nimi jeden z najzdolniejszych kronikarzy — Sprudin.

Przed przystąpieniem do zdjęć należy przygotować sobie plan. Reżyser radziecki Ilia Kopalin wydaje właśnie ostatnie polecenia. Za chwilę: kamera! start!

Zdjęcia te poważnie wzbogaciły film. Na ekranie ukazały się sceny, które zaskakiwały bezpośredniością ujęcia. Ale to swobodne „polowanie" było tylko marginesem naszej pracy filmowej. Właściwa grupa operatorów filmowała najciekawsze przedstawienia na licznych estradach, w teatrach i salach koncertowych Warszawy. W jej skład grupy wchodzili operatorzy o dużym wyczuciu artystycznym, jak np. radziecki operator Siemionow i operatorzy łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych — Chodura i Forbert. Operatorzy Kotlarenko i Kryłow, którzy doskonale orientują się w sprawach sportowych, kręcili zdjęcia z Igrzysk Sportowych. Jeżeli dodacie do tego wszystkiego zdjęcia ze spotkań przeróżnych delegacji, zdjęcia wieczornych zabaw i karnawołów — wówczas z grubsza możecie sobie wyobrazić co to znaczy filmować Festiwal.

Dodać jeszcze należy, że kręcono również film dla szerokiego ekranu. Do tej grupy należeli: radziecki reżyser Kopalin, polski operator Wohl oraz moskiewscy operatorzy Jefimow, Gutman i Sienkiewicz. Tej właśnie czwórce operatorów przypadło w udziale szczególnie trudne zadanie.

Całym sztabem dowodził Kopalin wraz z Bossakiem, Grigoriewem i Posielskim. Ci reżyserzy kierowali zdjęciami i pomagali operatorom w uchwyceniu ciekawszych momentów.

Cała grupa wyposażona w nowoczesną aparaturę nie żałowała trudu, by to wielkie wydarzenie jakim był V Światowy Festiwal znalazło swój odpowiedni wyraz na ekranach całego świata.

A. LEWITAN

„Błękitny krzyż" zdobył uznanie w Wenecji

Demonstrowany na festiwalu filmowym w Wenecji film „Błękitny krzyż" reż. Andrzeja Munka spotkał się z bardzo przychylnym przyjęciem publiczności i krytyki. Po pokazie film został nagrodzony oklaskami.

Gazeta „Nuova Stampa" omawiając film Munka podkreśla, iż odznacza się on dużą siłą dramatycznego wyrazu i ciekawymi zdjęciami. „Le Monde" stwierdza w sprawozdaniu z festiwalu, że „Błękitny krzyż" to film, który wzrusza i głęboko przemawia do widza. „Il Gazettino" zamieszcza artykuł poświęcony powojennej kinematografii polskiej i wskazuje na jej wybitne osiągnięcia. „Błękitny krzyż" gazeta ocenia jako film o wysokich wartościach dokumentalnych i stwierdza, że oklaski, którymi go nagrodzono po pokazie, były w pełni zasłużone.

W kilku czasopismach fachowych ukazały się wywiady oraz omówienia drogi twórczej A. Munka.

Aktorem, który w „Błękitnym krzyżu" wzbudził największe zainteresowanie jest — pies Pogotowia Tatrzańskiego. Dziennikarze ochrzcili go mianem nowego Rin-Tin-Tina — pamiętnego bohatera filmów sensacyjnych z lat dwudziestych.

Sprawozdanie z festiwalu weneckiego zamieścimy w jednym z najbliższych numerów „Filmu".

Pokaz nowego filmu bułgarskiego

Z okazji jedenastej rocznicy wyzwolenia Bułgarii przez Armię Radziecką odbył się w kinie „Śląsk" w Warszawie pokaz nowego filmu bułgarskiego pt. „Niespokojna droga", opowiadającego o współczesnym życiu wsi bułgarskiej.

Na pokazie obecni byli przedstawiciele Partii i Rządu PRL, członkowie korpusu dyplomatycznego akredytowani w Warszawie oraz pracownicy kultury i dziennikarze.

„KINOTECHNIK" Nr 86

We wrześniowym numerze miesięcznika „Kinotechnik" znajdzie czytelnik wiele ciekawych publikacji poświęconych zagadnieniom techniki filmowej. J. Łubek pisze w dziale „Uczymy się elektroakustyki" o odtwarzaniu dźwięku. Sprawie zapisu dźwiękowego poświęcone są także dwa inne artykuły: „Możliwości rozwojowe zapisu magnetycznego" (opracowanie z fachowej prasy zagranicznej) oraz dokończenie artykułu B. Kujawskiego pt. „Zapis magnetyczny na filmie wąskotaśmowym". A. Pudelewicz jest autorem artykułu o nowym układzie do skokowego napędu taśmy filmowej, a B. Gliksman pisze o pełnej automatyzacji mechanizmu kurtyny kinowej. Filmowców - amatorów zainteresuje na pewno artykuł pt. „AK-16 wąskotaśmowa kamera Zeissa". Nowy numer „Kinotechnika" zawiera także informacje o VIII Festiwalu Filmów Radzieckich, historię powstania w Warszawie pierwszego kina panoramicznego, rubrykę „usprawnienia pracownicze", migawki z Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie oraz inne wiadomości.

Filmy o walce narodu wietnamskiego

Staraniem ambasady Wietnamskiej Republiki Demokratycznej w Polsce odbył się 8 września w warszawskim kinie „Muranów" pokaz pierwszych filmów wietnamskich o charakterze dokumentalnym: „Obrona ojczystej wioski" i „Budowa zapory wodnej". Trzeci film — „Wietnam na drodze do zwycięstwa" został zrealizowany przez radzieckiego reżysera-dokumentalistę R. Karmena. Jest to barwny reportaż zapoznający widza z najważniejszymi etapami walki narodowo - wyzwoleńczej, krajobrazem i sztuką ludową Wietnamu oraz pokojową pracą ludności.

Czy wiecie, że...

...można jeszcze zamówić następujące scenariusze popularnych filmów radzieckich:

M. Blejman, M. Bolszincow i F. Ermler: „Wielki obywatel"	zł 6.—
E. Gabryłowicz: „Maszeńka"	„ 5.—
S. Gerasimow: „Nauczyciel"	„ 5.50
A. Galicz i K. Isajew: „Dygnitarz na tratwie"	„ 4.40
M. Papawa: „Życie dla nauki"	„ 5.50
P. Pawlenko i M. Cziaurelli: „Przysięga"	„ 4.50
E. Pietrow i M. Mumblit: „Antoni Iwanowicz gniewa się"	„ 3.—
N. Pogodin: „Wesoły jarmark"	„ 5.—
E. Pomieszczikow i N. Rożkow „Pieśń tajgi"	„ 5.50
M. Romm: „Lenin w październiku"	„ 5.—
M. Smirnowa: „Nauczycielka wiejska"	„ 6.—
A. Tołstoj i W. Pietrow: „Piotr I"	„ 5.50
G. S. Wasiliew: „Czapajew"	„ 3.—
M. Wirta: „Bitwa Stalingradzka"	„ 6.—

Zamówienia należy kierować listownie pod adresem: Centralna Księgarnia Wysyłkowa, Warszawa 10, Plac Dąbrowskiego 8. Książki zostaną przesłane za zaliczeniem pocztowym. Koszty przesyłki pokrywa zamawiający.

Michel Bustemante w roli Goli w filmie „Tajemnica starego szybu“

Damian Damięcki odtwarza w tym filmie postać chłopca Karlika

NA SPOTKANIE Z PRZYGODĄ

Z nad chęcińskiego łańcucha górskiego ukazuje się leniwie rąbek różowo-złotawej tarczy słońca. Lekki podmuch wiatru rozprasza ostatnie smugi mgieł z szarych, skalistych wzgórz Miedzianki. Malowniczo położona wioska budzi się do codziennego życia. Ale nie tylko wieś. Wraz ze wschodzącym słońcem ożywia się teren kopalni „Miedzianka“. Zaczyna się roboczy dzień kopalni.

Na terenie jednej z takich opuszczonych kopalni, którą nazwano „Miedzianką“, przy końcu czerwca tego roku zaroiło się od dwudziestu młodych urwisów, a na bramie wejściowej do kopalni zawisł olbrzymi napis: „Wytwórnia Filmów Fabularnych we Wrocławiu — Kierownictwo produkcji filmu...“

Zaczyna się dzień filmowy. Okrzyku Tadeusza Schoslera, mistrza charakteryzacji: — „Panowie aktorzy! Do charakteryzacji“ — nie trzeba było dwa razy powtarzać. Na pierwszy ogień idzie Karlik — Dudek Damięcki. W obroty miłej charakteryzatorki — Marii Lasnowskiej dostaje się Gola — Michel Bustemante — Francuz. O, to już „starzy“ filmowi aktorzy, oni przecież grali główne role w „Opowieści atlantyckiej“. Na kolejkę swoją czekają: Franek — Maciuś Damięcki, rodzony brat Dudka, Stachurka — Arkadiusz Hoffer oraz Maciek Cichecki, Marek Madej i Władek Łuszczykiewicz.

Zaraz wyjadą na plan. O godzinie 13 powrót na obiad, po czym znowu harówka do 6 wieczorem. Wszyscy tej godziny czekają jak zbawienia... Bo zanim wezwą ich na kolację — muszą przecież dokończyć zabawy w Indian... Oczywiście „głównodowodzącym“ będzie, jak zwykle, Marek Dreszer — młody student, wychowawca chłopców, z Wrocławia. Doskonale czuje się w tej roli. Z miejsca podbił serca czternastu urwisów.

TAJEMNICĘ STAREGO SZYBU... sami odkryjemy w przyszłym roku na naszych ekranach.

Ale zanim to nastąpi każdy z czytelników zapewne chciałby wiedzieć więcej szczegółów: kto, co i jak?

A ponieważ nie jest to już żadną tajemnicą, więc...

Pod kierownictwem artystycznym Wandy Jakubowskiej, po raz pierwszy samodzielnie robią ten film młodzi reżyserzy: Wadim Berestowski i Krystyna Cękalska. Oczywiście film na podstawie scenariusza, a ten z kolei na podstawie książki Niziurskiego „Księga urwisów“... Ot, i jeszcze jedna filmowa adaptacja powieści... Tak już mówili i pisali niektórzy...

Tymczasem autor scenariusza — Niziurski ze względu na różnorodność wątków fabularnych zaniechał adaptacji swojej powieści i stworzył odrębne dzieło literacko-filmowe pt. „Tajemnica starego szybu“. Zachował w nim jedynie z powieści tło i kilka charakterystycznych postaci. Podstawą scenariusza stały się dwa dramatyczne wątki. Pierwszy z nich — to przygoda młodych chłopców. Drugi wątek pedagogiczny — konflikt pomiędzy nudną szkołą, a młodym, rozumiejącym młodzież nauczycielem.

W sumie powstaje pełen przygody, beztroski i humoru ale nie pozbawiony głębokiego sensu wychowawczego film, robiony przez młodych. Bo do nich zalicza się przecież obok reżyserów i Kazimierz Wawrzyniak — operator, Leon Księżak — operator dźwięku, Józef Ciećwirek — mistrz oświetlenia, oraz cała niemal obsługa techniczna... Kierownictwo produkcji spoczywa w doświadczonym ręku Mieczysława Wajnbergera.

Ciekawa i romantyczna okolica pasma chęcińsko-kieleckiego jest wymarzona dla turysty-urlopowicza... Ale wspinać się po skalistych wzgórzach niemal codziennie, przy lipcowym upale, dźwigając na własnych plecach potężne jupitery, blendy, kamery i całe mnóstwo innych rekwizytów...

Pociesznie wyglądają dzielni chłopcy i dziewczęta. Każde z nich z emocją przeżywa swoje role, lecz przed kamerą poruszają się swobodnie i prawdziwie. Nie zraża ich to bynajmniej, że jedno ujęcie trzeba powtarzać nieraz kilkanaście razy. „Pan Wadim“ jest wymagający. Trudno — to jest praca...

*

Pamiętam dobrze pierwsze moje z nimi spotkanie kilka miesięcy temu. Byłem świadkiem, jak zawiązywała się nić przyjaźni między nimi a reżyserem Krystyną Cękalską. U niej

Kazimierz Opaliński jako Kropa oraz Kazimierz Szubert w roli Kupścia w jednej ze scen filmu pt. „Tajemnica starego szybu“

w domu odbywały się pierwsze próby. Oprócz Dudka Damięckiego i Michela Bustomante byli to jeszcze tylko zwykli, mali uczniowie. Przerywałem wtedy przyjacielskie pogawędki pani Krystyny z chłopcami i zamęczałem ją, by uchyliła mi rąbka „tajemnic“ swojej pracy z dziećmi...

Okazało się, że poszukiwanie młodych filmowych aktorów nie należy do prostych i łatwych zadań reżysera.

Zaczynało się od wędrówek do Młodzieżowego Domu Kultury, Wydziału Oświaty i do tych aktorów, którzy prowadzą młodzieżowe zespoły artystyczne. W warszawskich szkołach występowało się niejednokrotnie w charakterze „groźnego“ wizytatora, by mieć ułatwione dojście do dzieci. Tak wyglądało poszukiwanie ciekawych filmowych „typków“. Często okazywało się, że charaktery dzieci i ich usposobienia są znacznie mniej liryczne aniżeli wydawało się to twórcom filmu o młodzieży. Wybór był istotnie trudny.

Na pięćdziesięcioro dzieci z różnych szkół podstawowych tylko czworo kandydatów na jedną rolę dochodziło do pierwszych próbnych zdjęć w atelier. Następnie — przegląd taśmy na ekranie i ostateczny wybór kandydatów na poszczególne role. Podczas „wizytacji“ robiło się wiele spostrzeżeń natury ogólnej, jak np. to, że w szkołach podstawowych stanowczo za małą uwagę zwraca się u dzieci na czystość mowy ojczystej, poprawną dykcję. Chłopcy na ogół mówią niechlujnie i niedbale.

W każdym bądź razie pierwsze eliminacje są bardzo ostre. Po ostatecznym doborze kandydatów na główne i epizodyczne role w atelier odbywają się drugie próbne zdjęcia. Tym razem już przy zamarkowanych dekoracjach, w kostiumach i charakteryzacji. Każda z nich oddaje nieocenione usługi reżyserom. Kształtują oni ostatecznie obsadę filmu.

Tuż po egzaminach promocyjnych w szkołach „pasowani“ na filmowych aktorów chłopcy i dziewczęta wyruszyli w plener. Odtąd na wiele miesięcy mieszkaniem ich będzie teren starej kopalni „Miedzianka“. Od pierwszych dni zaczęła się mozolna praca. Najpierw oswojenie z terenem, następnie opanowywanie tekstów dialogów, analiza scenariusza, a wreszcie próby sytuacyjne podobnie jak w teatrze... i tak aż do skutku. To znaczy do momentu, kiedy role są już tak opanowane, że można przystąpić do właściwych zdjęć filmowych.

Ponieważ zdjęcia plenerowe będą trwały prawdopodobnie do października, a potem dalsza praca nad filmem we wrocławskim atelier, pomyślano i o kontynuowaniu nauki szkolnej na miejscu dla naszych bohaterów... Bo przecież tej sprawy nie można zaniedbać. Po skończonych zdjęciach musi wrócić każdy do swojej szkoły. Rodzice aktorów martwić się więc nie potrzebują... Starsi filmowcy dbają o swoich młodszych kolegów...

A teraz kiedy już wiemy kto, co i jak — to myślę, że nie pozostaje nam nic innego, jak życzyć młodym filmowcom szczęśliwego „kręcenia“, a młodym i starszym czytelnikom rychłego spotkania z przygodą na „Tajemnicy starego szybu“.

JERZY TUSZEWSKI

Akcja filmu „Tajemnica starego szybu“ rozgrywa się na terenie gór kieleckich, w rejonie kopalń, a bohaterami opowieści są młodzi chłopcy. U góry i w środku — dwie sceny z filmu. U dołu — zdjęcie robocze przedstawiające ekipę filmową podczas pracy w plenerze

OD BIEGUNA PÓŁNOCNEGO DO INDONEZJI

PRZEGLĄD DOKUMENTALNYCH FILMÓW RADZIECKICH

Napisał
REŻYSER ROMAN GRIGORIEW
Laureat Nagrody Stalinowskiej

Z pewnością wyda się to co najmniej dziwne, że ja, kronikarz filmowy, który powinienem tkwić tylko w wydarzeniach dnia dzisiejszego — bardzo lubię posługiwać się materiałami z... archiwum.

W tysiącach metalowych pudeł troskliwie przechowuje się w moskiewskim Archiwum Filmowym dziesiątki tysięcy metrów taśmy, na której utrwalona jest historia naszej radzieckiej ojczyzny. Pierwsze zdjęcia radzieckiej kroniki były robione na barykadach Rewolucji Październikowej, na frontach wojny domowej. Na taśmie mamy utrwalone oddziały Czerwonej Gwardii, legendarnego Czapajewa, dokumenty filmowe z Leninem. Widzimy na nich pierwsze zręby fabryk, budowy pierwszych pięciolatek, narodziny Magnitogorska i Dnieprogesu, powstanie i wzrost kołchozów, powstawanie miast, których przedtem nie było na mapie... i chyba nie ma takiego okresu z życia państwa radzieckiego, który by nie był utrwalony na taśmie filmowej.

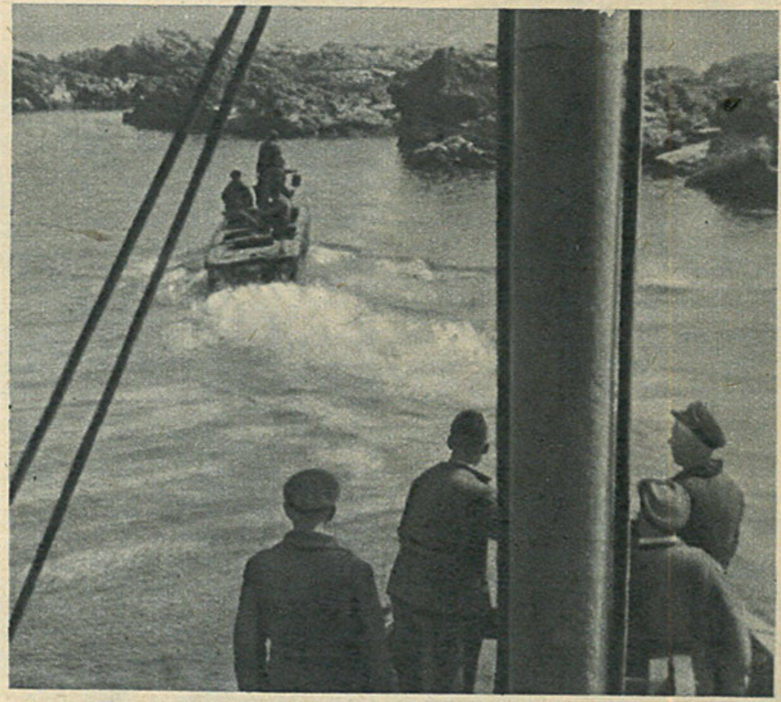
Na wszystkich krańcach ziemi radzieckiej stale robione są przez kronikarzy filmowych zdjęcia dla przeszło dwudziestu wytwórni filmów dokumentalnych naszego kraju. Na ekranach radzieckich wyświetla się przeszło trzydzieści wydań przeróżnych kronik filmowych.

Szkołą wszystkich operatorów-kronikarzy jest Centralna Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Moskwie. Wytwórnia ta w okresie Wielkiej Wojny Ojczyźnianej została za swą działalność odznaczona orderem Czerwonego Sztandaru. W tej wytwórni właśnie gościliśmy filmowców polskiej armii, operatorów i reżyserów, którzy razem z naszymi frontowymi filmowcami utrwalali na taśmie wielkie boje ostatniej wojny. I w tej chwili pragnę skorzystać z okazji pobytu w Warszawie i wznowić starą przyjaźń z towarzyszami frontowymi, którzy w dni pokoju tak wysoko podnieśli poziom polskiego filmu dokumentalnego i kroniki filmowej.

Ale wróćmy do tematu. W latach wojny były u nas w Związku Radzieckim zrealizowane takie filmy, jak: „Rozbicie Niemców pod Moskwą", „Stalingrad", „Leningrad w walce", „Mściciele narodu", „Berlin", „Francja wyzwolona".

W latach powojennych powstały filmy: „Dzieci zwycięskiego kraju", „Wołga—Don" i cała seria kolorowych filmów o życiu narodowych republik radzieckich. Wspólnie z filmowcami bratnich krajów demokracji ludowej stworzyliśmy kolorowe i czarno-białe filmy o Bułgarii, Polsce, Czechosłowacji, Węgrzech, Chinach, Mongolii, Rumunii. Niedawno reżyser-operator R. Karmen zrealizował kolorowy film o Wietnamie.

Staramy się jak najlepiej zaspokoić życzenia milionów naszych widzów, ich pragnienia, by jak najlepiej poznali i zrozumieli życie innych narodów. Nasi operatorzy w ostatnich czasach nakręcili krótkometrażowe filmy o Indonezji, Indii, Syrii, filmy o Paryżu, Rzymie, spotkaniach sportowych na stadionach Berlina i Helsinek, Sztokholmu i Londynu.



Żmudną pracę wydobywania ropy naftowej przedstawia film „Morze płonie"

W moim przekonaniu nie ma piękniejszego zawodu niż zawód dziennikarza przemawiającego swym filmem z ekranu. Wszystko poznać, zobaczyć oczyma kamery, przekazać to narodowi — jakże to piękne i pociągające zadanie.

Życie i praca ludzi radzieckich czy to na Biegunie Północnym, czy też w moskiewskiej fabryce, na ukraińskich polach kołchozowych czy też w laboratorium leningradzkiego uczonego — oto główne tematy naszej kroniki filmowej. Prosty człowiek, twórca naszego państwa, naszych wszystkich bogactw — zawsze był głównym bohaterem naszych filmów dokumentalnych. Oczywiście człowiek ukazany zarówno w swym twórczym trudzie, jak i w swym życiu osobistym, nawet intymnym, w domu, na łonie rodziny, w czasie odpoczynku.

Przeniknąć kamerą w serce człowieka, w jego duszę, podpatrzeć jego nastroje i przeżycia — to praca dla kronikarza filmowego najtrudniejsza. To nie zawsze i nie wszystkim się udaje. Włodzimierz Iljicz Lenin nazywał kronikę filmową „publicystyką wizualną". A to oznacza, że pokazane fakty nie mogą mieć charakteru jedynie informacyjnego, ale muszą być również obrazem artystycznym. Tylko w ten sposób można przezwyciężyć schematyzm, który nieraz spotyka się w naszych filmach dokumentalnych i tylko w tym wypadku potrafimy w sposób prosty opowiadać ciekawie, interesująco.

Tak właśnie zostały zrealizowane najlepsze dokumentalne filmy radzieckie. Zwalczamy schematyzm w filmach dokumentalnych i kronikach filmowych, bijemy się o mocny żywy reportaż filmowy, wnikający nie tylko w poszczególne wydarzenia, ale w codzienne życie naszego narodu.

Na tej drodze mamy już ciekawe osiągnięcia. Np. film „Morze płonie" reżysera Karmena i „Pierwszą wiosnę" reżyserów Posielskiego i Miedwiedkina. Reprezentują one to, co najlepsze i twórcze w tradycji radzieckiego filmu dokumentalnego.

Pierwszy film jest poświęcony azerbajdżańskim robotnikom, dobywającym naftę z dna Morza Kaspijskiego. Daleko na morzu zbudowane zostało całe pływające miasto. Nie łatwo tu było żyć i pracować. Film bynajmniej nie pomniejsza trudności życia w tym mieście pośrodku morza, przeciwnie, tkwią one w centrum filmu. Ale to właśnie sprawia, że film jest realistyczny, emocjonalny. Śledzimy życie bohaterów filmu z takim zaciekawieniem jak byśmy oglądali film fabularny. Z całą siłą przemawia do nas trud tych ludzi, których przeważnie widzimy zmęczonych, pomazanych naftą, ale to właśnie wywołuje w nas uczucia bliskie, przyjazne. Dramaturgiczny wątek to nie dzieło pisarza zza biurka, lecz realne życie podchwycone przez reżysera i operatora i w całej swej ostrej prawdzie przeniesione na taśmę filmu dokumentalnego.

Film „Pierwsza wiosna" niedługo wejdzie na polskie ekrany. Opowiada on o bohaterskich czynach radzieckiej młodzieży, która wyruszyła na zagospodarowanie odłogów Syberii i Dalekiego Wschodu. Realizatorzy wraz z pierwszymi grupami pionierów przybyli na niezagospodarowane ziemie, mieszkali w namiotach, grzali się u ognisk w długie zimne noce, razem budowali pierwsze domy. Byli razem z pionierami, kiedy ci zaorywali pierwsze skiby i kiedy zbierano pierwszy plon. Razem z pionierami przeżywali wszystkie trudności, wszystkie smutki i radości. I oto dlaczego każda sekwencja filmu — to wierny obraz życia, a cały film — to realistyczna opowieść o wielkim czynie młodzieży.

Film ukazuje wysokie wartości radzieckiego człowieka, ukazuje przyjaźń, koleżeństwo. I nie jest dziełem przypadku, że często właśnie po pokazie filmu „Pierwsza wiosna" grupy młodzieży zgłaszały się do wyjazdu na dalekie ziemie. To właśnie świadczy o wychowawczej roli naszego filmu dokumentalnego.

Miliony ludzi w ciągu krótkiego czasu mogą zobaczyć na ekranie to wszystko, czego dokonali oni sami, co stworzył trud sąsiednich, bratnich narodów.

Mając na uwadze olbrzymią wychowawczą rolę filmu dokumentalnego, nasi filmowcy-dokumentaliści prowadzą upartą, kolektywną walkę o reportażowy i publicystyczny charakter każdego filmu.

ROMAN GRIGORIEW

Film „Pierwsza wiosna" odtwarza życie i obyczaje ludności Dalekiego Wschodu.

LATARNIA

CZARNOKSIĘSKA

SZTUKA NOŻYC I KLEJU

Nożyce i klej w służbie sztuki. Takie zdanie brzmi bardzo prozaicznie. A przecież nożyce i klej — to narzędzia montażu, narzędzia służące budowie filmowego opowiadania.

Montaż — słowo, którego treść była dla mnie najtrudniej uchwytna przed kilku laty, gdy poważnie zacząłem interesować się sztuką ruchomego obrazu. Cięcie taśmy i jej klejenie, klejenie i cięcie — wydawały się zabiegami czysto technicznymi.

Stąd moje zdziwienie, gdy z ust twórców filmowych słyszałem słowo „montaż“, wypowiadane z szacunkiem, wypowiadane często, wypowiadane niemal na pierwszym miejscu ich rozważań twórczych.

Po co ten wstęp? Bo wydaje mi się, że wielu ludzi, którzy interesują się filmem, lecz nie mają dostępu do filmowego warsztatu, przeżywa podobne zdziwienie.

Był czas w historii kinematografii, gdy klejenie poszczególnych odcinków taśmy jeszcze montażem nie było. Meliés mechanicznie zestawiał poszczególne ujęcia, jak sceny sztuki teatralnej, jedno po drugim, w następstwie czasowym. Tak też czynili inni.

Pierwszego twórcę artystycznego montażu trudno dziś ustalić. Możliwe, że na pomysł zestawienia z sobą obrazów pozornie niemożliwych do zestawienia wpadło jednocześnie kilku ludzi. W każdym razie już na przełomie XIX i XX wieku pojawia się w krótkich filmach obok scen — twarz ludzka lub obraz myszy, która nastraszyła uczennice szkoły sztuk pięknych. Montaż rodził się równolegle do zbliżenia. Ale nie tylko montowano obok siebie obrazy fotografowane w różnej skali, lecz także sceny dziejące się w różnych miejscach: ludzi osaczonych przez wroga obok śpieszącej na pomoc odsieczy, goniących obok gonionych, żonę tęskniącą za mężem i obraz męża odległego od domu o tysiące mil.

Nie od razu człowiek nauczył się odczytywać ten język, przyzwyczajony do widowisk scenicznych. Czy dziś nie szokowałoby nas, gdyby w teatrze nagle twarz bohatera rozrosła się do monstrualnych kształtów i zajęłaby całą scenę, a później na jej miejsce przyszła potwornie duża ręka, później rewolwer w ręce, wreszcie wszystko wróciłoby do normalnych rozmiarów i ujrzelibyśmy bohatera celującego do swego prześladowcy? Łatwiej, chociaż też nie od razu, przyzwyczailibyśmy się do szybko następujących po sobie obrazów bohaterów scenicznych od siebie odległych. Taką praktykę czasem wprawdzie stosują teatry, lecz ostrożnie, w słusznej obawie, że dość niecodzienne zestawienia rozbiją artystyczną fikcję.

Filmowi podobne rozbicie nie grozi. Film jest bardziej elastyczny i bliższy realnemu życiu.

Montaż filmowy wyrósł właśnie z tego życia. Nasze wrażenia montują się w naszym umyśle, tworząc pojęcia, wyobrażenia, obrazy. „Montażowo“ zwiedzamy nieznane miasta, nasze wspomnienia są „zmontowane“. Każdy z nas jest reżyserem materiału czerpanego z otaczającego świata. Jedne „ujęcia“ zatrzymujemy na stałe, inne odrzucamy. Tak powstaje nasz światopogląd, tak powstaje nasza osobowość.

Z montażowego ludzkiego myślenia zrodziła się literatura, porządek opowiadania, porządek budowy akcji, następstwo myśli i scen, a nawet kolejnych ujęć — gestów, mimiki, słów.

Pierwsze zabiegi montażowe powstały w oparciu o literaturę. Griffith uczył się na tekstach Dickensa, Eisenstein kilka rozpraw teoretycznych poświęcił sprawie montażu w dziełach klasyków literatury.

Do dziś ta sprawa nie została jeszcze całkowicie rozpracowana i wykorzystana przez film. Marzą mi się książki o filmowości Homera, Wergiliusza, Dantego, Balzaka i Lwa Tołstoja. „Martwe dusze“ Gogola są montażowym arcydziełem z tą jazdą Cziczikowa po ziemiańskich dworach, z tym opóźnieniem rozwiązania zagadki martwych dusz. Conrad, każąc nam wędrować w przestrzeni i czasie, kunsztownie mieszając sposób widzenia różnych spraw przez różnych ludzi w jedną psychologiczną całość — stał się prekursorem nowoczesnego montażu filmowego. Lub Proust ze swoimi zbliżeniami, detalami, dramatami mikrokosmosów.

Trzeba będzie jeszcze poczekać na podobne badania, trzeba będzie też poczekać na możliwie pełną teorię montażu. A praktyka filmowa z roku na rok gromadzi coraz większy materiał.

Kopalnią takiego materiału jest „Obywatel Kane“ Wellesa, najśmielszy w Conradowskich skokach czasowych. Bardzo silnie dochodzi do głosu sztuka montażu w filmach Forda, bardzo osobista i grająca ogromną, chciałoby się powiedzieć — zasadniczą rolę.

Pudowkin powiedział, że montaż jest procesem myślenia twórcy. To jego „charakter pisma“. Intelektualno-liryczny u Forda, epicki u Dońskiego, psychologiczny u Wellesa.

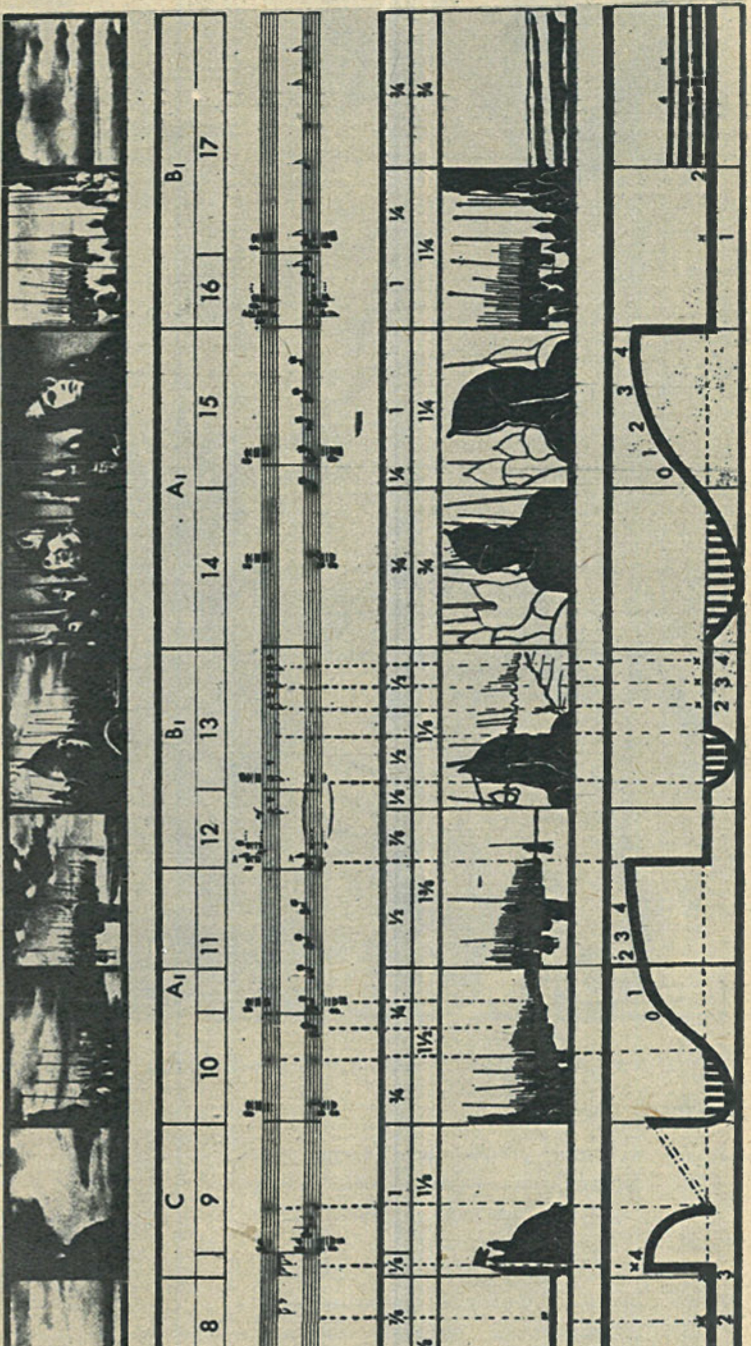
Z montażu możemy odczytać upodobanie reżysera, jego zainteresowania, temperament, jego ludzką i artystyczną prawdę. Montaż jest też narzędziem filozofii filmu.

W „Czapajewie“, w sławnym ataku kappelowców na czerwoną dywizję, bracia Wasiliewowie, dzięki kontrapunktowemu montażowi, dali w jednej sekwencji obraz dwóch światów tego samego narodu. Białogwardzistów w ich zmechanizowanej grozie i świat zwykłych ludzi z ich lękiem i odwagą, z ich brawurą i poezją.

Mówię o montażu obrazów, lecz od dwudziestu kilku lat towarzyszy mu montaż dźwięku. Przeplatają się z sobą, wzmacniają się wzajemnie, tworząc niekiedy niezapomniane dzieła. Pamiętacie księdza z filmu „Rzym — miasto otwarte“ idącego na stracenie przy gniewnej litanii włoskiego tłumu lub atak golędziniaków z „Celulozy“ na barykady bezrobotnych Włocławka, atak niemy, bezdźwięczny, niby wizja, niby zły sen, i tylko ciemne akordy muzyki bijące z ekranowego głośnika?

Nożyce i klej, a pomiędzy tym — wielka sztuka człowieka.

ALEKSANDER JACKIEWICZ


KADRY Z KOLEJNYCH UJĘĆ FILMU
FRAZY MUZYCZNE
A
B
A
B
C
A₁
B₁
A₁
B₁
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
MUZYKA
MIARA CZASU /W SEKUNDACH/
SZKICE PROJEKTOWANEJ KOMPOZYCJI KADRÓW
WYKRES RUCHU W KADRZE

GRAFICZNA ANALIZA MONTAŻU JEDNEGO Z FRAGMENTÓW FILMU SERGIUSZA EISENSTEINA „ALEKSANDER NEWSKI“ POKAZUJE PRECYZYJNĄ KONSTRUKCJĘ SEKWENCJI MONTAŻOWEJ W RYTMICZNYM POWIĄZANIU ELEMENTÓW OBRAZU I MUZYKI, KTÓRĄ SKOMPONOWAŁ SERGIUSZ PROKOFIEW. (REPRODUKCJA Z KSIĄŻKI EISENSTEINA „THE FILM SENSE“ WYDANEJ W LONDYNIE W 1948 R.)

Sergiusz Łukianow — znakomity odtwórca roli Matwieja Żurbina.

Świetną kreację stworzył Borys Andrejew jako Ilia

WIELKA RODZI

Jest w filmie „Żurbinowie“ scena, która w trafnym, obrazowym skrócie ukazuje cały społeczny ogrom przemian naszej epoki.

W stoczni portowej jednego z nadmorskich miast Związku Radzieckiego odbywa się wielka uroczystość. Z pochylni spływa na wodę smukły kadłub nowego statku. Na molo tłum. Wśród wiwatujących stoi bohater tego święta — stary stoczniowiec Matwiej Żurbin. W pewnej chwili oczy starego wilgotnieją, twarz — jakkolwiek spokojna i opanowana — drga wzruszeniem i dumą. Na burcie nowego statku spostrzega wypisaną wielkimi literami nazwę: „*Matwiej Żurbin*“. Na ramieniu starego, ciekawy spraw tego portowego świata, siedzi jego mały prawnuk — najmłodszy z Żurbinów.

Nie lubimy na ogół patosu, którym byliśmy w filmach często karmieni, ale nie lubimy tam, gdzie jest on przyszywany bez dostatecznego przygotowania i uzasadnienia w treści. W omawianej scenie, będącej niejako syntezą całego filmu — patos brzmi czysto i przekonywająco. Widzimy w niej bowiem humanistyczną wielkość ery socjalizmu — nisko kłaniającej się robotniczej pracy i szeroko rozwartej dla jej nieograniczonego rozwoju. Jest w tym filmie jak w owej radzieckiej pieśni: „*Wszystkie drogi na oścież dla młodzieży, siwym włosom zasłużona cześć*“

Film „Żurbinowie“ wywołuje prawdziwie przyjemne refleksje. Przecież jest to właściwie „produkcyjniak“, do którego tak nie miała szczęścia sztuka realizmu socjalistycznego. Niemało krwi napsuł on widzowi, nawet jeżeli krył się pod uwodzicielskim tytułem „Trudnej miłości“. Tymczasem „Żurbinowie“ przypominają, że nie w gatunku leży zło, a w wykonaniu. Schemat położy nawet najbardziej atrakcyjny gatunek — prawda ożywi postacie i losy „nawet“ w tzw. produkcyjniaku. Są to oczywiście prawdy stare. Powtarzam je tu dlatego, że nielitościwy schematyzm zniechęcił widza do filmów o współczesnej tematyce społecznej. Schematyzm niesłusznie stał się jak gdyby ich cechą gatunkową. Że tak być nie musi — dowodem były zwłaszcza filmy włoskie. Świeżym argumentem są „Żurbinowie“. Jest to film, który zaciekawia i wzrusza, w którym poruszają się i działają żywi, czujący ludzie.

Najsilniejszym atutem tego premierowego filmu festiwalu jest gra aktorska. O lepsze współzawodniczą tu ze sobą dwie kreacje: Borysa Andrejewa w roli Ilii Żurbina i Sergiusza Łukianowa w roli Matwieja, starego protoplasty rodu Żurbinów. Trzeba przyznać, że Andrejew posiada znakomite warunki dla stworzenia takiej właśnie żywiołowej, soczystej, rubasznej postaci robotnika. Chłop na schwał gęba prosta, szczera, stentorowy głos — wszystko to pomogło Andrejewowi zbudować kapitalną sylwetkę ambitnego, robociarskiego majstra, a zarazem dobrodusznego ojca rodziny. Takiego, który to ostro ofuknie, ale jeżeli nie ma racji — przeprosi, ucałuje i życzliwie poklepie po ramieniu. Czuje się jak pod skorupą szorstkości bije w nim życzliwe, ludzkie serce. Świetna jest np. scena, kiedy Ilja Żurbin uderzony po uchu przez starego Matwieja — jak nastroszony kot spogląda na potomstwo, a potem niby kołyszący się czołg wytacza swoje olbrzymie cielsko z pokoju. Jak niewielu środkami wydobywa tu Andrejew cały sens psychologiczny i treściowy tej sceny. Gra tu ruch, spojrzenie, mimika, postawa ciała. Takich znakomitych scen ma Andrejew w filmie sporo.

Drugim wielkim osiągnięciem aktorskim „Żur-

Jedną z ról o
binowie“ —

n (z prawej). Obok: N. Siergiejew w roli Basmanowa. Alosza Żurbin (A. Batałow) ze swą ukochaną Katią (A. Dobronrawowa).

NA ŻURBINÓW

binów" jest Matwiej — Łukianow. Ta rola grana jest w innym tonie — bardziej dyskretnym i zrównoważonym. I słusznie: Matwiej to postać godna, dostojna, majestatyczna, a przecież zarazem bardzo ciepła, serdeczna i zwyczajna. Matwiej — to rozum i doświadczenie całych dziesięcioleci walk i pracy radzieckiej klasy robotniczej. W pamięci długo zachowamy zwłaszcza dwie sceny: gdy Matwiej po ojcowsku strofuje łysiejącego dyrektora stoczni, jeszcze nie tak dawno komsomolca w krótkich porciętach, i drugą, w której stary Żurbin prowadzi przez telefon przyjacielską pogawędkę z ministrem.

za w filmie „Zur-
eł Kadocznikow.

Role Andrejewa i Łukianowa to czołowe osiągnięcia aktorskie „Żurbinów".

Są w filmie i postacie budzące zastrzeżenia. Jest uproszczony i przerysowany kierownik klubu fabrycznego (N. Gricenko), jest wreszcie zagubiony w świecie własnych myśli inteligent-indywidualista, postać nieco sztuczna, którą gra P. Kadocznikow.

Reżyser filmu Józef Chejfic często posługuje się metodą kontrastu, by zwiększyć efekt dramatyczny sceny. Stosuje ją szczególnie chętnie dla przeciwstawienia wewnętrznej rozterki jednostki — spokojowi, radości czy nastrojowi zadowolenia większej grupy ludzkiej. Kiedy Alosza Żurbin (A. Batałow) przeżywa niepewność i pierwszy ból z powodu odejścia ukochanej, reżyser umieszcza go w kontrastującej pod względem nastroju, spokojnej atmosferze koncertu Rachmaninowa. Również tło scen, w których rozgrywa się ten pierwszy dramat Aloszy — (wysoko rozpięte w górze konstrukcje zabudowań stoczni) — poprzez jakieś wydzielenie go z otoczenia ludzkiego, mocniej podkreślają ciężar jego przeżyć. Podobnie kontrastowe tło świątecznego, rozradowanego, śpieszącego na pochód tłumu — obserwujemy, gdy Alosza rzuca przechodzącej Katii (E. Dobronrawowa) pytanie: „Czy między nami wszystko skończone?

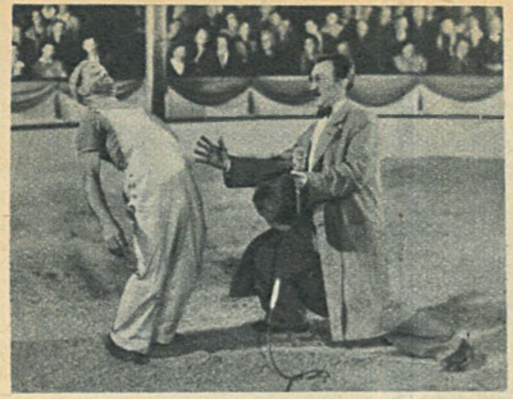
Również dramatycznemu odejściu Lidy od Wiktora towarzyszy dla kontrastu nastrojowa, pełna cichego uroku scena chóralnego śpiewu na werandzie w domu Żurbinów.

Film „Żurbinowie" pod pewnymi względami przypomniał mi niedawno oglądaną ciekawą wystawę młodych plastyków radzieckich. Nie tylko ze względu na to, że i tu i tam obrazy tak bardzo nasycone są narracją, że artyści tak wiele rzeczy i zdarzeń pragną przekazać widzowi. Skojarzenie budziła we mnie również forma przekazywania tych treści w filmie i w plastyce. Wydaje mi się, że w jednym i drugim wypadku jest ona, w dobrym tego słowa znaczeniu, tradycjonalistyczna. Nawiązuje do starych usankcjonowanych tradycji. W wypadku plastyki do XIX-wiecznego realizmu, w wypadku zaś filmu do tych form, które ukształtowały się i utrwaliły jako właściwe i uznane w filmie radzieckim lat trzydziestych i powojennych.

Ten pozytywny fakt przejmowania cennych metod i środków wyrazowych przeszłości chciałoby się dodatkowo wzbogacić śmiałością i odkrywczością w poszukiwaniu najbardziej wyrazistych i świeżych środków formalnych, bo i to było przecież cechą wielkiej, realistycznej sztuki przeszłości.

W uwagach tych nie chodzi mi o żadną pretensję do „Żurbinów". Jest to raczej oczekiwanie, związane z olbrzymim wzrostem ilościowym produkcji filmowej krajów obozu socjalizmu. Chyba bowiem słusznie spodziewamy się i oczekujemy, że sztuka filmowa najbliższych lat zapozna nas z szerokim wachlarzem metod i stylów, z prawdziwie twórczą inwencją w artystycznym procesie odzwierciedlenia świata.

WŁADYSŁAW LESZCZYŃSKI



NASZE RECENZJE

DZIŚ WIECZÓR GRAMY

Czechosłowacki film „Dziś wieczór gramy“ (oryginalny tytuł „Cirkus bude“ — „Cyrk będzie“) jest pełną zabawnych sytuacji i nieporozumień komedią cyrkową. Wątek fabularny przez cały czas wplata się tu w barwną mozaikę występów żonglerów, akrobatów, komików.

W kasie praskiego cyrku „Slavia“ raz w tygodniu pojawia się tabliczka *„Dziś cyrk nieczynny“*. Aktorzy odpoczywają, niektórzy trenują szlifując formę, inni odwiedzają znajomych, bawią się na balu maskowym i weselu. Takiego właśnie dnia wskutek jakiegoś nieporozumienia z biletami przybywa na przedstawienie duża wycieczka ze wsi. Co robić? Albo sprawić zawód niespodziewanym gościom, albo postarać się, aby mimo wszystko nie zmarnowali w mieście wieczoru.

Oto sytuacja wyjściowa, służąca właściwie jako pretekst do pokazania historii zaimprowizowanego *ad hoc* przedstawienia.

Uda się czy nie uda? Odpowiedź mamy już właściwie w samym tytule.

Kłopoty dyrektora cyrku Liszki (gra go popularny komik Jaroslav Marvan) trwają przez cały czas cyrkowego spektaklu. Ciągle bowiem wynikają trudności związane ze ściągnięciem aktorów, lada chwila może zabraknąć wykonawców następnych numerów. Ale widz orientuje się doskonale, że nie należy obawiać się katastrofy. Kłopoty z cyrkowcami są dość błahe i od początku do końca jesteśmy przekonani, że wysiłki sympatycznej kasjerki cyrku Marii, alarmującej aktorów, będą uwieńczone powodzeniem, że wszystko ułoży się pomyślnie. To trochę psuje zabawę.

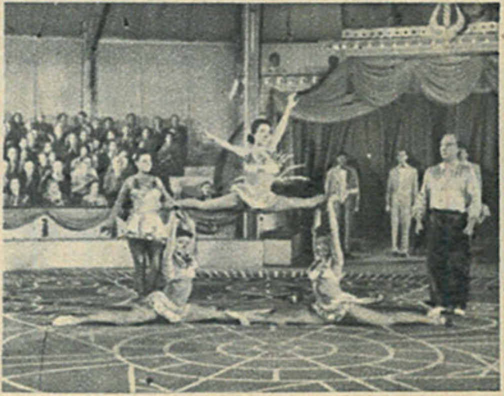
Najbardziej nieprawdopodobna jest scena przerwania uroczystości weselnej przez niespodziewany alarm z cyrku. Państwo młodzi i goście weselni bez chwili wahania udają się na przedstawienie. Szkoda, bo epizod weselny mógłby stać się (już nawet ze względu na samą tradycję komedii sytuacyjnej) jednym z najzabawniejszych momentów filmu.

Najzręczniej jest zrobiony początek filmu. Najwięcej tu komicznych spięć. Humor sytuacyjny króluje zresztą w całym filmie. *„Cyrk jest po to, aby bawić ludzi“* — mówi jeden z bohaterów filmu — *„I nasz film również* — dodają w podtekście jego twórcy.

Numery cyrkowe ogląda się na ekranie z prawdziwą przyjemnością. Poszczególne występy artystów reprezentują nieomal wszystkie rodzaje popisów cyrkowych, zachwycają precyzją wykonania, opanowaniem techniki, kulturą — bez żerowania na sensacji i złym smaku. Zharmonizowane kolorystycznie stroje dodają uroku występom akrobatów i żonglerów. Na wysokim poziomie stoi również tresura zwierząt. Ten bardzo atrakcyjny spektakl utrwalił na taśmie operator Ferdynand Peczenka, dobrze wykorzystując jego walory plastyczne.

Reżyser Oldrich Lipsky nadał filmowi żywe tempo. Dodatkowym walorem jest dobry podkład muzyczny. Gra znana orkiestra jazzowa pod batutą Karla Vlacha.

MARIA OLEKSIEWICZ



ZE WSPOMNIEŃ STAREGO FILMOWCA

Jak się realizowało pierwsze aktualności filmowe

opowiada

ALEKSANDER JASIELSKI

Po kilku latach pracy w kabinie kinomechanika, po kilku nieudanych próbach zdobycia lżejszej — jak mi się wówczas wydawało — pracy przy kamerze*), po paru miesiącach „asystowania“ pewnemu doświadczonemu operatorowi, które to asystowanie polegało wyłącznie na noszeniu ciężkiego aparatu do zdjęć, statywu, kilku obiektywów, podręcznych narzędzi i kaset — razem około 50 kilogramów wagi — po tych wszystkich perypetiach dopiąłem wreszcie swego. Zostałem samodzielnym operatorem aktualności filmowych firmy „Gaumont“ w Paryżu.

Nie myślcie jednak, że od tego czasu zaczęło się dla mnie tzw. lekkie życie — lekkie w sensie dosłownym, że już nie potrzebowałem nosić całego bagażu filmowca owych czasów. Gdzie tam! Byłem przecież początkującym operatorem, żółtodziobem w tym fachu i jako taki — nie mogłem mieć przydzielonego do siebie tragarza, to jest... przepraszam — asystenta. Brało się więc statyw i kamerę na plecy, kasety z taśmą do ręki, obiektywy do kieszeni, narzędzia pod pachę i jazda do roboty! Swoją drogą, warto by kiedyś porównać warunki pracy na przykład operatora Polskiej Kroniki Filmowej Władysława Forberta z warunkami pracy jego ojca, który podobnie jak ja był przed bez mała pół wiekiem operatorem aktualności filmowych.

Oczywista nie było wtedy mowy o jakiejkolwiek pomocy redakcyjnej dla operatora, o planowaniu tematów, nikt nie słyszał o jakiejś ogólnej koncepcji tego co się chciało pokazać na ekranie, ba! nikomu do głowy nawet nie przyszło, by zorganizować jakiś stały serwis prasowy. Filmowało się wszystko co się sfilmować dawało.

Siedzieliśmy więc od rana do nocy na naszych kamerach rozmyślając co by tu nakręcić i pilnie studiując gazety w poszukiwaniu sensacji, które by można było sfilmować. Interesowały bowiem nas, a raczej naszych chlebodawców — głównie tematy sensacyjne. Im większy „kryminał“ udało się operatorowi sfilmować, tym lepszą markę miał u przedsiębiorcy, no i — rzecz jasna — lepiej zarabiał. Mniej więcej co godzinę telefonowaliśmy więc do komisariatów policji, do straży ogniowej i do pogotowia ratunkowego, aby się dowiedzieć czy nie popełniono gdzieś morderstwa, samobójstwa, włamania, czy nie wybuchł gdzieś groźny pożar lub czy nie nastąpiło jakieś inne nieszczęście, które można by utrwalić na taśmie. Pamiętam jaką zazdrość wzbudziłem kiedyś wśród kolegów po fachu, gdy udało mi się nakręcić scenę aresztowania pewnego paryskiego apasza, który udusił swoją kochankę, oraz transportowanie zwłok ofiary do kostnicy, a później jeszcze komisarza policji i agentów, przesłuchujących mordercę. W kilka miesięcy później jeden z moich kolegów - operatorów „Gaumonta“ sfingował podobną „aktualność“, co zresztą skończyło się wielką awanturą, ale o tym — za chwilę.

Zazwyczaj gdy operator dowiedział się o jakiejś katastrofie lub zbrodni — wynajmował fiakra, ładował swój sprzęt i co koń wyskoczy pędził na miejsce wypadku. Trzeba się było śpieszyć przede wszystkim dlatego, żeby ubiec innych kolegów, którzy przecież również mogli się dowiedzieć z innego źródła o wydarzeniu, a po wtóre dlatego, żeby nakręcić możliwie jak najwięcej taśmy w plenerze. Z chwilą gdy akcja w plenerze kończyła się, cała historia przestawała interesować operatora ówczesnych kronik filmowych. We wnętrzu bowiem nie można było wówczas filmować. Nie było lamp, które by na to pozwalały. Nawet kiedy one się zjawiły wreszcie, również z nich nie korzystaliśmy, ponieważ była to kosztowna zabawa i nie wytrzymywała kalkulacji.

Tematami, które chętnie filmował operator, aktualności sprzed pół wieku były poza sensacyjnymi wypadkami również wszelkie parady wojskowe, wyścigi konne czy zawody cyklistów, wizyty w zwierzyńcach itp. Nie zapominajcie, że aparat filmowy stał wówczas jeszcze na nieruchomym statywie, a operator mógł go tylko nieznacznie przechylać w górę, w dół, na lewo lub na prawo. Niewiele można było zdziałać kamerą w tych warunkach.

Ale operator, który nie umiał wyszukiwać ciekawostek i nie dostarczał firmie co najmniej stu metrów taśmy tygodniowo, nie mógł liczyć na długotrwałą pracę w tym zawodzie. Nie zarobiłby zresztą na utrzymanie, nawet gdyby firma tolerowała jego małą ruchliwość. Wynagrodzenie przecież otrzymywaliśmy od metra zakwalifikowanej do wyświetlania i przyjętej taśmy. Wynosiło ono od metra — żeby nie podawać nic nie mówiących dzisiejszemu czytelnikowi walut i sum — przeciętnie tyle, co kosztowały dwie paczki papierosów. I zarówno we Francji, w Niemczech, w Anglii czy na Austro-Węgrzech — stawki były jednakowe.

Trzeba było dobrze się napracować głową, żeby zdobyć tematy na sto

---

*) Zob. „Film“ nr nr 47, 49 i 51/52 z 1954 r. oraz nr nr 3, 14, 16, 17, 19 i 20 z 1955 r. (Każdy odcinek stanowi zamkniętą w sobie całość).

NASZE RECENZJE

LOSY KOBIET

Nasze pierwsze zetknięcie się ze współczesną sztuką filmową Japonii przypada na film dość charakterystyczny dla jej kierunku realistycznego. „Losy kobiet“ reżyserii Tadaszi Imai to obraz, poprzez który autorzy wprowadzają nas w świat kultury i obyczaju, tak bardzo odległy tak mało nam znany, że chwilami zaskakują widza. Film ten już przez samą egzotykę ukazanych środowisk i stosunków ludzkich budzi duże zainteresowanie.

„Losy kobiet“ to adaptacja dwóch nowel napisanych przez popularną w Japonii dziewiętnastowieczną pisarkę Iczijo Higuczi. Reżyser Tadaszi Imai umiejętnie pogodził specyfikę filmu z kameralną formą opowiadań zachowując przy tym ich literacki charakter

Haruko Sugimura jako służąca Mine („Ostatni dzień roku“)

Dzięki filmowi zapoznajemy się z utworami autorki obdarzonej rzadką umiejętnością budowania dramatycznych sytuacji o wielkiej sile wymowy w niewielkich realistycznych utworach nowelowych. Te dwa opowiadania o losach kobiet japońskich, które składają się na film, to dwie perełki kunsztu małych form literackich i filmowych.

Pierwsze z nich pt. „Ostatni dzień roku“ jest wzruszającą historią pracowitej i uczynnej służącej Mine, którą nędza stawia wobec konfliktu z uczciwością. Wiele mówiącym tłem tego opowiadania są dwa kontrastowe środowiska: bogatego domu posiadaczy i nędznej izby biedaków, krewnych Mine. Umiejętnie wycieniowane przez reżysera dramatyczne przeżycie bohaterki, która w sytuacji bez wyjścia decyduje się na kradzież dwóch yen — znajduje zaskakujące i pełne gorzkiej ironii rozwiązanie.

Wszystko jest w tej noweli dalekie od naszych europejskich pojęć — stroje, obyczaje, kultura dalekiego kraju i odległych czasów. Ale problem moralny i społeczny, krzywda człowieka uginającego się pod presją rzeczywistości — są nam bliskie i zrozumiałe.

Drugie opowiadanie „Bagno“ wprowadza widza w środowisko zupełnie obce i obyczajowo odmienne. Poznajemy w nim codzienne życie gejsz zamieszkujących małe domki w nędznej uliczce jakiegoś japońskiego miasta. Historia pięknej O'Riki i odtrąconego przez nią kochanka odsłania tragedię prostej japońskiej dziewczyny, dla której zawód gejszy jest skuteczną ucieczką przed nędzą i jedyną drogą do poprawienia swego losu.

W bardzo subtelny sposób, z pełną niedomówień delikatnością przedstawiona tu została potrójna tragedia miłosna. Tragedia żony i matki zepchniętej na dno upokorzenia, mężczyzny zrujnowanego i doprowadzonego do rozpaczy przez ślepą namiętność, i dziewczyny ulicznej, która nie umie już wydostać się z bagna.

Tutaj jednak trudno nam zrozumieć w pełni problematykę moralną tego opowiadania tak bardzo związanego z bardzo specyficznym środowiskiem japońskich nizin społecznych.

W filmie tym zwraca naszą uwagę nie tylko spokojna powściągliwość twórcy w doborze środków wyrazu, lecz i koloryt zewnętrzny odmalowanego na ekranie wycinka życia. Składa się nań mnóstwo charakterystycznych dla tego świata drobiazgów, miniaturowych sprzętów i wzorzystych strojów, świata bezustannych ukłonów, składanych sobie nawzajem przez stale uśmiechających się ludzi.

Grzeczność i uprzejmość obowiązujące w każdej sytuacji to dla nas jeden z najbardziej charakterystycznych elementów japońskiego życia. Biedna służąca w najtrudniejszej sytuacji zachowuje zawsze ten sam niezmienny, pełen wdzięku uśmiech. O ceremonii pożegnalnych ukłonów nie zapomina nawet zrozpaczona i wypędzona przez męża żona. Wszystko co przeżywają ci ludzie pozostaje w nich jak gdyby ukryte. Na zewnątrz najbardziej dramatycznym sytuacjom towarzyszy utrwalona wielowiekową tradycją maska uprzejmości.

Interpretacja dwóch głównych ról kobiecych w obu opowiadaniach harmonizuje dobrze z nastrojem całości. Obie aktorki mimo zupełnej odrębności odtwarzanych postaci cechuje ten sam spokojny umiar gestu, wdzięk porcelanowych figurek poruszających się zgrabnie na bosych stopach. Haruko Sugimura w roli skromnej dziewczyny ujmuje prostotą i subtelnością swej gry. Piękna Cikage Awaszima stwarza interesującą postać gejszy, o zagadkowym uśmiechu, namiętnie pożądanej przez mężczyzn.

Cikage Awaszima jako gejsza O'Riki („Bagno“)

Tragiczne losy kobiety japońskiej, zepchniętej przez religię i obyczaje do roli drugorzędnej i biernej — to tematyczne powiązanie obu tych historii. Sprawy kobiet, pełnych cichego tragizmu istot z przeszłości, są częstym tematem współczesnych filmów japońskich. Zapewne dlatego, że kwestia ta ciągle jeszcze jest problemem nurtującym życie Japonii.

L. GIELNIEWSKA

---

metrów taśmy tygodniowo i trzeba się było nieźle napocić przy dźwiganiu sprzętu, żeby owe tematy przenieść na taśmę.

Szczególnie ta gonitwa z pięćdziesięciokilowym bagażem na plecach stawała się dla wielu operatorów wprost nie do zniesienia. Takich szczęśliwców, dobrze zarabiających, którzy mogli sobie pozwolić na asystenta, było przecież zaledwie kilku wśród ówczesnych filmowców. Toteż operatorzy zaczęli wymyślać z fantazji różne wydarzenia i tak właściwie powstały pierwsze krótkie dramaciki i filmy komiczne.

Jeden z moich kolegów w okresie jakiejś całkowitej posuchy tematycznej wpadł na pomysł sfingowania sensacyjnych wypadków, które następnie nakręcił dla kroniki „Gaumonta“. Jak się sam przyznał — pomysł ten przyszedł mu do głowy w związku z moim opisanym wyżej sukcesem, kiedy to sfilmowałem przesłuchiwanie mordercy przez policję i wynoszenie zwłok zamordowanej dziewczyny.

Louis Dessart — tak się nazywał ów operator, o ile mnie pamięć nie myli — wszedł w bliski kontakt z reporterem pewnej brukowej gazety i wspólnie opracowali następujący scenariusz „aktualności“, które reporter opisał szczegółowo w swojej gazecie, a Louis nakręcił częściowo dla kroniki „Gaumonta“:

Jakiś maharadża poznał w czasie swego pobytu w Paryżu piękną kobietę i nawiązał z nią bliskie stosunki. Dama była jednak mężatką i miała szalenie zazdrosnego męża, który wkrótce dowiedzial się o wszystkim. Pewnego dnia zazdrosny mąż, śledząc każdy krok swej żony, postanowił dokonać zemsty. Z nożem w ręku rzucił się na maharadżę wychodzącego z ową damą z jakiejś zacisznej paryskiej kawiarenki. Ale maharadża, nie w ciemię bity i zręczny jak tygrys, zdołał uniknąć ciosu. Wywiązała się oójka, w wyniku której zazdrosny mąż padł ogłuszony na bruk, a maharadża — nie wiadomo dlaczego — podniósł z ziemi sztylet i zatopił go w piersi pięknej damy. Następnie wskoczył do czekającego przed kawiarenką powozu i umknął w nieznane.

Po dojściu do przytomności i po stwierdzeniu co zaszlo — nieszczęsny mąż wziąl na ręce cialo swej niewiernej żony, skoczył do Sekwany i w ten sposób wszelki ślad o tej parze zaginął.

Tak mniej więcej został opisany ten mrożący krew w żyłach romans z „wyższych sfer“ w brukowej gazecie. Louis Dessart, który rzekomo przypadkowo ustawił swą kamerę przed wejściem do kawiarenki, nakręcił dla kroniki „Gaumonta“ scenę bójki i zabójstwa pięknej damy przez wschodniego księcia.

Trzeba od razu wyjaśnić, że niewierną pięknością była madame Dessart, istotnie kobieta wspaniałej urody, zazdrosnego męża zagrał jej brat czyli szwagier Louisa, a maharadżę pewien mizerny aktorzyna prowincjonalny, który jako honorarium otrzymał od Dessarta parę bucików za ciasnych na nogę operatora. Strój wschodniego władcy był wypożyczony od handlarza kostiumów maskaradowych.

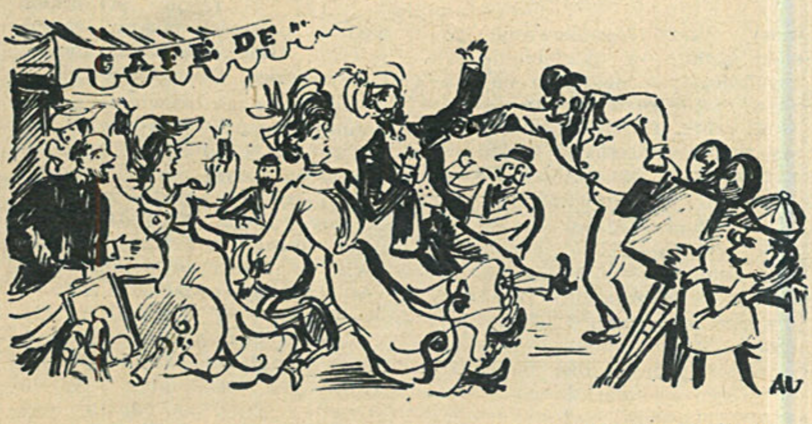
Ponieważ Dessart nakręcił około trzystu metrów taśmy i to sensacyjnej wartości — zarobił nieźle na tej mistyfikacji. Zdaje się, że część honorarium musiał jednak oddać reporterowi, który przecież swym artykułem w gazecie potwierdził „autentyczność“ sfilmowanych wypadków.

Wszystko byłoby dobrze, bo kronika Dessarta bardzo się podobała firmie, gdyby nie przypadek. Otóż jeden z szefów „Gaumonta“ po obejrzeniu kroniki na ekranie tak się wzruszył, że postanowił odwiedzić ową kawiarenkę na bulwarach, gdzie kochankowie spędzili ostatnie chwile. Jakież było jego zdziwienie gdy zobaczył tam Dessarta w towarzystwie zamordowanej piękności, którą świetnie pamiętał z ekranu, oraz męża - samobójcę i dwóch innych mężczyzn (zapewne maharadżę i reportera), którzy świetnie się bawili przy kieliszku koniaku. Jak się okazało — oblewali sukces swych „aktualności“.

Nie potrzebuję chyba dodawać, że były to ostatnie „aktualności“, które dla „Gaumonta“ nakręcił Louis Dessart.

Ale takimi oto lub podobnymi sposobami operatorzy stawali się twórcami pierwszych filmów fabularnych, autorami scenari[illegible] reżyserami, charakteryzatora[illegible] żeli nie byli aktorami — to [illegible] dlatego, że przecież nie mogli [illegible]ami siebie filmować. W razie nagłej potrzeby zresztą — bywało i tak, że operator występował jako aktor w filmie kolegi. W ten sposób i ja zostałem aktorem filmowym, ale to dłuższa historia, więc o niej — następnym razem.

opracował
CZESŁAW MICHALSKI



rys. A. Uniechowski

Sergiusz Bondarczuk – odtwórca roli tytułowej w filmie „Taras Szewczenko"

ROZWÓJ FILMU UKRAIŃSKIEGO

Miłośnicy filmów radzieckich nie zawsze zwracają uwagę na to w jakiej wytwórni wyprodukowano ich ulubione filmy — chyba, że koloryt regionalny specjalnie rzuca się w oczy. Toteż przeciętnemu widzowi sprawiłoby zapewne kłopot, gdyby miał odpowiedzieć na pytanie, które filmy radzieckie, widziane przez niego w ostatnich kilku latach, są produkcji Kijowskiej Wytwórni Filmów Fabularnych. A było ich już niemało. Wystarczy wspomnieć „Szczorsa" (reż. A. Dowżenki), „Tarasa Szewczenkę" (reż. I. Sawczenki), „Maksymka" (reż. W. Brauna) i wiele innych.

Długą i trudną drogę przeszła kinematografia ukraińska zanim osiągnęła poziom artystyczny i techniczny, cechujący te filmy. Film ukraiński narodził się w pierwszych latach Rewolucji Październikowej. Już w marcu 1919 r. na ekranach radzieckiej Ukrainy zaczęto wyświetlać pierwsze filmy rodzimej produkcji. Były to filmy publicystyczne i propagandowe, ale już wtedy filmowcy snuli marzenia o stworzeniu wielkich malowideł fabularnych i biograficznych. Wiele z tych zamierzeń pionierów filmu ukraińskiego (np. stworzenie filmu o Szewczence) ziściło się dopiero niedawno.

Na rozwój ukraińskiej kinematografii decydujący wpływ wywarła rosyjska sztuka filmowa i teatralna. „Pancernik Potiomkin" Eisensteina, „Matka" Pudowkina, „Czapajew" S. i G. Wasiliewów i inne klasyczne dzieła dopomogły filmowcom radzieckiej Ukrainy nie tylko w opanowaniu metody realizmu socjalistycznego, ale i w przezwyciężeniu niegdyś istniejących i silnych w sztuce ukraińskiej wpływów burżuazyjnego nacjonalizmu ukraińskiego.

Pierwszy wielki film ukraiński o tematyce historyczno - rewolucyjnej powstał w roku 1928. Był to „Arsenał". Po raz pierwszy w dziejach filmu ukraińskiego bohaterem jego były rewolucyjne masy. Zindywidualizowanie postaci bohaterów, pogłębienie ich psychologii — nastąpiło na dalszym etapie rozwojowym ukraińskiej sztuki filmowej. Najpełniejszy wyraz znalazło to w jednym z czołowych ukraińskich filmów niemych — „Nocnym dorożkarzu" (reż. I. Tasina).

Znacznym sukcesem młodych realizatorów ukraińskich jest wyświetlany obecnie na naszych ekranach film „Stara forteca"

Najwybitniejszym filmem ukraińskim lat trzydziestych był „Szczors" Aleksandra Dowżenki. Twórcy tego filmu o „ukraińskim Czapajewie" realistycznie odmalowali wspólną walkę narodu rosyjskiego i ukraińskiego z wrogami rewolucji. „Szczors" odegrał dużą rolę w rozwoju ukraińskiego dramatopisarstwa i kunsztu filmowego.

Tematykę wojny domowej poruszały też i inne filmy: „Jeźdźcy" I. Sawczenki, „Jak hartowała się stal" M. Donskiego i „Aleksander Parchomienko" L. Łukowa.

I wreszcie lata wojny. W takich filmach, jak: „Tęcza" (według znanej powieści Wandy Wasilewskiej), „Trzeci szturm", Partyzanci na ukraińskich stepach" (według sztuki A. Korniejczuka), „Dusze nieujarzmione" (według powieści R. Gorbatowa), „Klęska szpiega" — znalazły wyraz patriotyzm ludzi radzieckich, poczucie głębokiej przyjaźni narodów ZSRR i ruch proletariackiego internacjonalizmu.

O ścisłej więzi kinematografii ukraińskiej z literaturą i sztuką rosyjską świadczyć może to, iż wiele filmów ukraińskich osnuto na motywach utworów Gogola, Czechowa, Staniukowicza, że wiele obrazów stworzono według powieści pisarzy rosyjskich: Gładkowa, Krymowa, Ostrowskiego, Gorbatowa i in.

Do znacznego ożywienia powojennej ukraińskiej twórczości filmowej przyczyniły się przygotowania w zeszłym roku do trzechsetnej rocznicy zjednoczenia Ukrainy z Rosją. W ostatnich czasach ukazały się filmy ukraińskie o tematyce współczesnej: „W pewnej rodzinie" (reż. I. Szmaruka i W. Iwczenko), „Ojcowizna" (reż. A. Szwaczki i A. Buczmy); główną rolę w tym filmie gra znakomita Natalia Użwij), „Kurs na Marto" (reż. E. Briunczugina i S. Nawrockiego).

Na wszechzwiązkowej naradzie twórców i działaczy filmowych wszystkich wytwórni narodowych, która odbywała się w Moskwie w dniach od 24.VI do 1.VII br. — demonstrowano i omówiono krytycznie trzy najnowsze filmy ukraińskie: „Starą fortecę", „Gwiazdy na skrzydłach" i „Nad Czeremoszem".

O niewątpliwie najlepszym filmie ukraińskim ostatniej doby — o „Starej fortecy" — pisaliśmy już w „Filmie" (nr 30/31) w art. pt. „O pracy filmowej młodzieży radzieckiej". Film ten przedstawia dzieje grupy młodzieży ukraińskiej — od okresu przedrewolucyjnego poprzez Rewolucję Październikową i wojnę domową — do początków lat trzydziestych.

W czasy współczesne przenoszą nas „Gwiazdy na skrzydłach" (reż. I. Szmaruka), film o szkoleniu i wychowaniu oficerów lotnictwa morskiego.

Zarówno na naradzie filmowców, jak i w wielu recenzjach prasowych podkreślono, że film ten nie osiągnął poziomu artyzmu, jaki cechuje „Starą fortecę", film, który zdobył powszechne uznanie. Podzielone są też zdania filmowców i widzów o filmie „Nad Czeremoszem", malującym socjalistyczną przebudowę zakarpackiej wsi ukraińskiej. Jest to filmowa przeróbka znanej powieści M. Stelmacha (reż. G. Krikuna).

Prasa radziecka wzywa filmowców ukraińskich do nieznižania lotu, do wytężenia wszystkich sił twórczych. Jest to konieczne dla wykonania dużego planu bieżącego roku — stworzenia dziesięciu długometrażowych filmów fabularnych o wysokim poziomie artystycznym.

Z filmów tegorocznej produkcji ukraińskiej, które już weszły na ekrany, należy wymienić jeszcze film historyczny o dziejach zjednoczenia Ukrainy z Rosją. Tytuł filmu — „Razem po wsze czasy" (reż. T. Lewczuka). Historyczna rocznica trzechsetlecia zjednoczenia Ukrainy z Rosją znalazła odbicie nie tylko w filmie dokumentalnym (np. w filmie pt. „Święto wielkiej przyjaźni". Uczczeniem tej rocznicy będzie „Wielkie braterstwo" — nakręcany obecnie film o Bohdanie Chmielnickim, według scenariusza Aleksandra Korniejczuka (reż. W. Pietrowa).

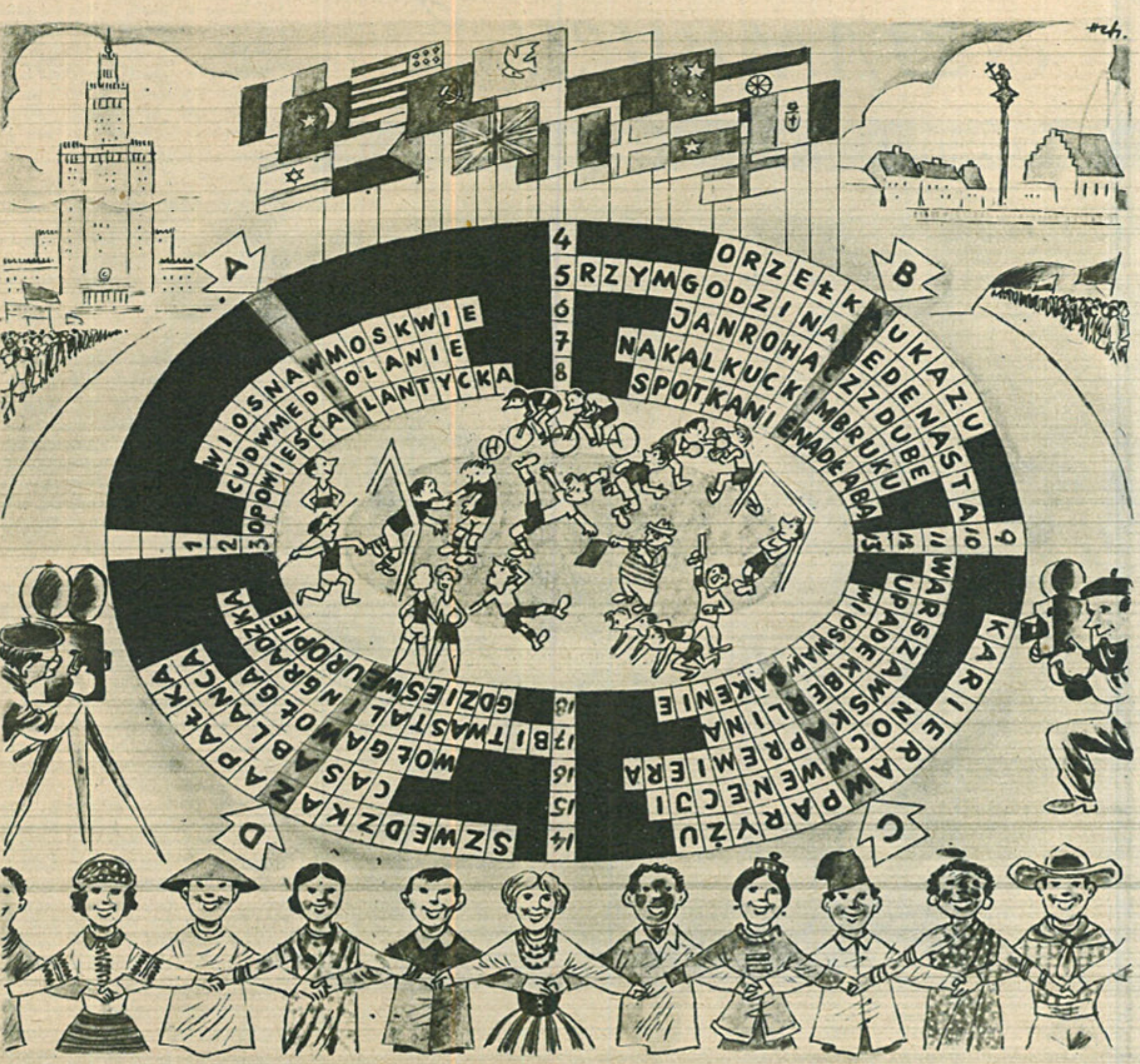
Poważnie zaawansowane są również prace nad realizacją nowej wersji „Matki" Gorkiego. „Matkę" opracowuje i reżyseruje M. Donski, twórca kilku filmów, osnutych na powieściach Gorkiego. Rolę matki kreuje znakomita Wiera Maredka.

W kijowskiej wytwórni filmuje się obecnie „Poemat pedagogiczny" Makarenki. Na wzmiankę zasługuje też „Stos nieśmiertelności", film o bohaterskim fizyku z XVI wieku Giordano Bruno (reż. A. Narodickiego).

Z filmów dokumentalnych i oświatowych najbardziej znane są: „Nasi rekordziści" (sportowy), „Ukraina śpiewa", „Ukraińska twórczość ludowa", „Miasto nieśmiertelnej chwały" (film o obronie Sewastopola)). Wysoki poziom osiągnęła również produkcja filmów rolniczych. Warto podkreślić, że na Ukrainie filmowa propaganda kultury rolnictwa zdobywa duże sukcesy.

JÓZEF SPINC

ROZWIĄZANIE KONKURSU FESTIWALOWEGO



Czytelnicy zapewne pamiętają, że ostatni nasz konkurs ogłoszony w 30/31 n-rze „Filmu“ w związku z rozpoczęciem Festiwalu warszawskiego składał się z dwóch części: reprodukcji zdjęć pochodzących z różnych filmów oraz z rysunku Stadionu Dziesięciolecia w Warszawie. Rozwiązanie konkursu polegało na odgadnięciu tytułów filmów i wpisaniu ich do odpowiednich „kwater“ Stadionu.

Zdaje się, że tym razem konkurs nasz nie sprawił specjalnych trudności. Na ogólną ilość 4112 przysłanych rozwiązań około 92 procent było dobrych. Ułatwiliśmy przecież odgadnięcie konkursu, podając w porządku alfabetycznym nazwy geograficzne występujące w tytułach podanych filmów — wyświetlanych u nas w ostatnim dziesięcioleciu.

A oto tytuły filmów, dające rozwiązanie konkursu:

1) „Wiosna w Moskwie“, 2) „Cud w Mediolanie“, 3) „Opowieść atlantycka“, 4) „Orzeł Kaukazu“, 5) „Rzym, godzina jedenasta“, 6) „Jan Rohacz z Dube“, 7) „Na kalkuckim bruku“, 8) „Spotkanie nad Łabą“, 9) „Kariera w Paryżu“, 10) „Noc w Wenecji“, 11) „Warszawska premiera“, 12) „Upadek Berlina“, 13) „Wiosna w Sakenie“, 14) „Szwedzka zapałka“, 15) „Casablanca“, 16) „Wołga, Wołga“, 17) „Bitwa Stalingradzka“, 18) „Gdzieś w Europie“

Po wpisaniu tych tytułów w oznaczone odpowiednimi numerami rzędy Stadionu — otrzymujemy rozwiązanie:

WITAJCIE W WARSZAWIE

Za bezbłędne odpowiedzi drogą losowania przyznano następujące nagrody:

I nagrodę — pralkę elektryczną **Irenie Lubczyńskiej,** Poznań, ul. Wilcza 24 m. 2;

II nagrodę — dziesięciodniowe wczasy orbisowskie (w dowolnie wybranej miejscowości i w dowolnie wybranym terminie) **Alfonsowi Sochaczewskiemu,** Kościerzyna, nl. Bieruta 9;

III nagrodę — kupon jedwabiu chińskiego — **Eugeniuszowi Jelisiejewowi,** Białystok, ul. M. Fornalskiej 2a m. 54;

IV nagrodę — serwis do kawy — **Alinie Garstce, Warszawa,** ul. Zajączkowska 5 m. 9;

V nagrodę — projektorek dziecięcy z filmami — **Wojciechowi Chrobakowi,** Boguszów, pow. Wałbrzych, ul. Świerczewskiego 10 m. 5;

VI nagrodę — tuzin chusteczek do nosa — **Jerzemu Mitorajowi** — Bielsko — Biała, Krasińskiego 32 m. 13;

VII nagrodę — roczną prenumeratę „Filmu“ — **Bogusławowi Gańce,** Mińsk Maz., ul. Stalina 68 m. 6;

Dziesięć nagród pocieszenia w postaci oprawnych roczników „Filmu“ z ubiegłych lat wylosowali: Zygmunt Głogowski, Szopienice, 1 Maja 73 m. 3, Hanna Granas, Legnica, Nowy Świat 11b, Tadeusz Łuczyński, Warszawa, Grottgera 4 m. 1, Jacek Masłowski, Warszawa, ul. Grażyny 22 m. 20, Hanna Mrozińska, Wrocław, Partyzantów 61 m. 1, Otmar Niedźwiedź, Skoczów, ul. Podkępie 434, woj. stalinogrodzkie, Lech Nowierski, Poznań, ul. Rutkowskiego 20 m. 20, Zbigniew Pogoda, Częstochowa, ul. Racławicka 12 m. 14, Alicja Wanat, Warszawa, ul. Sokołowska 16a m. 20, Jarosław Zariczny, Ostaszewo, pow. Nowy Dwór Gdański.

SZTUKA FILMOWA CZY RUCHOMY FOTOPLASTIKON?

W Pradze kino trójwymiarowe (nie mylić z kinem panoramicznym, tj. pokazującym filmy na szerokim ekranie) przestało być czymś niezwykłym, gabinetem osobliwości, a włączyło się do normalnej, codziennej obsługi tysięcy widzów. Do kina „Praha“ na Vaclavskim Namesti dostać sie nie jest trudniej niż do każdego innego kina wyświetlającego atrakcyjny program.

Będąc przejazdem jeden dzień w stolicy Czechosłowacji skorzystałem oczywiście z okazji i po wykupieniu biletu za cztery korony znalazłem się na widowni kina „Praha“. W programie był oprócz zwykłego, „płaskiego“ filmu fabularnego zestaw dwu krótkometrażówek plastycznych produkcji czechosłowackiej. Fakt ten należy podkreślić, gdyż własna produkcja filmów trójwymiarowych jest gwarancją, iż kina tego typu, których ma powstać wkrótce więcej na terenie całego kraju, będą zabezpieczone w repertuar.

Kino wyświetla filmy na zasadzie polaryzacji światła. Rzutuje się na ekran jednocześnie dwa obrazy (dla lewego i prawego oka), każdy za pomocą wiązki promieni odmiennie spolaryzowanej. Po założeniu okularów o dwu szkłach, z których każde przepuszcza tylko promienie jednakowo spolaryzowane, każde oko odbiera dla siebie tylko przeznaczony obraz, a w rezultacie uzyskujemy wrażenie głębi oglądanego łącznego obrazu na ekranie.

Demonstrowano barwny tegoroczny reportaż z defilady pierwszomajowej na ulicach Pragi (reżyseria i zdjęcia — V. Novotny) oraz sfilmowany na kolorowo balet Gliera „Czerwony mak“ w wykonaniu słowackiego zespołu (reżyseria — P. Blumenfeld, zdjęcia — V. Novotny).

Jakie wrażenie? Otóż efekt plastyczny obrazów dobry, ostrość i wyrazistość zdjęć zadowalająca. Okulary (otrzymuje się je w higienicznym opakowaniu przy wejściu na salę, a przy wyjściu zwraca do sterylizacji) nie są kłopotliwe w użyciu, wbrew niektórym opiniom, jakie dochodziły do nas o tej metodzie. Patrzeć na ekran można z dowolnego punktu sali i — co ważne — nie ma konieczności trzymania sztywno głowy, gdyż zmiana pozycji nie wpływa na odbiór plastyczności.

A teraz parę słów o samych filmach. Widać, że realizatorzy jeszcze za mało wiedzą co i jak mają filmować, nie wczuwają się zbytnio w specyfikę filmu przestrzennego. Stąd niepełne wykorzystanie możliwości pokazywania świata techniką zdjęć trójwymiarowych i przypadkowość efektów plastycznych. Wiele ujęć wypada niezwykle atrakcyjnie (np. widok ulicy w głąb z ginącą perspektywą kolumn barwnie ubranych sportowców, defilada widziana poprzez głowy stojącej na chodniku publiczności i inn.), lecz na ogół panuje dość duża monotonia operatorska. Więcej chciałoby się widzieć odwagi w przestrzennej, głębinowej kompozycji kadru. Reportaż plastyczny o charakterze dokumentalnym nie może być zdjęty tak samo jak normalna kronika filmowa, tylko tyle że przez dwuobiektywową kamerę stereoskopową. Bo wówczas rodzi się przypuszczenie, że operator nie uczestniczył w procesie zdjęć, a zostawił wszystko do zrobienia samej kamerze. Stąd właśnie zupełny przypadek w wynikach.

I jeszcze jedna ważna sprawa — montaż. Za szybka, z cięcia, zmiana ujęć, chaos w kojarzeniu planów i ustawień kamery — męczy wzrok. Zanim oczy przystosowały się do odbioru głębi jednego obrazu — już pokazuje się co innego, w innej perspektywie, i znów na krótko. Trzeba stosować więcej jazdę aparatu zdjęciowego i dawać bezwzględnie bardziej płynny montaż.

Znacznie lepiej wypadł drugi film — balet. Głębia sceny, wieloplanowość ustawień tancerzy, ruch wewnątrzkadrowy — dawały wielokrotnie ciekawe, nowe rozwiązania operatorskie pod względem plastycznym.

W sumie — można powiedzieć, iż strona techniczna zdjęć i projekcji w kinie trójwymiarowym zachęca do podejmowania dalszych, śmielszych prób. Twórcy powinni tylko starać się o większą odkrywczość w szukaniu artystycznych środków wyrazu nowej techniki, a nie zamieniać ekran w ruchomy fotoplastikon.

Jerzy Giżycki

Festiwalowy SZTAMBUCH

ZAPISKI PRACOWNIKA FESTIWALOWEGO OŚRODKA FILMOWEGO

Widok Warszawy, która nagle ucichła i spowszedniała, zmusza do ucieczki myślami w dni gwarne, rojne i kolorowe — w dni Festiwalu. Każdy z nas, pracowników festiwalowych — przez te dwa rozśpiewane, ale jakże pracowite tygodnie — zdobył sobie jakiś bezcenny skarb — przyjaźń towarzysza z daleka.

O PRZYJACIOŁACH FILMOWCACH

Im smutniej nam teraz bez naszych przyjaciół, tym bardziej pragniemy oglądać przyszły, moskiewski Festiwal, by na nim znowu uściskać wesołego energicznego Grigoriewa z ZSRR, ucałować ciemnoskórego przyjaciela z Indii — Gouptę, pójść na daleki spacer z mądrym Chenevier z Lozanny i jego narzeczoną Marianne, która nie znosi propagandy, ale uśmiechając się z wdziękiem i prostotą chłonęła wszystko to, co mogła tu u nas zobaczyć. Chciałoby się zatańczyć ze zgrabną Eleonorą Pine z Nowego Jorku i objąć uroczą Achlę z Bombaju — dwie aktorki, które zawarły ze sobą przyjaźń w redakcji „Filmu" w przeddzień Festiwalu.

A cóż mówić o przyjaciołach z Francji, o Carpicie z Marsylii i Vautier z Paryża, którzy oczarowali nas swoim dowcipem i swymi koleżankami-aktorkami. Cóż mówić o smagłym, szczupłym Cejlończyku — Chandra Pererze, po którym zostały mi fotografie i egzemplarz „CSA 55", studenckiego cejlońskiego pisma z dedykacją:

> *„With affection and in admiration to camr. Kazik*
> *from*
> *Chandra Perera, Ceylon".*

Chętnie zatańczyłoby się z uroczą Achlą z Bombaju... Nasi hinduscy goście wiele czasu spędzili na dyskusjach i spotkaniach koleżeńskich, których podczas Festiwalu było bez liku

Chciałbym znów zobaczyć wkrótce skromnych braci-filmowców z Czechosłowacji i wysokiego, mocno zbudowanego blondyna, Szweda Göstę Levina, który przyjechał tu niezbyt pewny tej ludowej Polski, a wyjechał ze smutkiem, opóźniwszy odjazd o parę dni, bo — jak żartobliwie mówił — musiał zostać dłużej, żeby się z nami napić wódki.

Byli naszymi gośćmi weseli i bardzo zadzierżyści Węgrzy, uśmiechnięci Koreańczycy, wszędobylscy i dowcipni Włosi, spokojni Finowie i zawsze uśmiechnięci Egipcjanie, energiczni Bułgarzy i Rumuni, którzy stale przeprowadzali porównania Warszawy z Bukaresztem.

O dwóch grupach filmowców muszę tu jeszcze wspomnieć, choć reprezentowały one kinematografie bardzo mało znane i kraje, których ludność jest bardzo niewielka.

Myślę o Mongołach i Albańczykach. Byli to ludzie skromni, ale nieustępliwi w robocie. Polubiliśmy ich serdecznie za tę pracowitość i żegnaliśmy ich z żalem. Tak samo zresztą jak i filmowców niemieckich z obu części jeszcze podzielonego kraju, czy też filmowców z Izraela, Anglii lub z Danii, czy przemiłego Brazylijczyka Barrosa.

KIEDY SIĘ SKOŃCZYŁ FESTIWAL?

Nie wiem czy wymieniłem wszystkich. Na pewno nie. Każdy z nas ma jednak w bogatym skarbcu zdobytych przyjaźni jedną największą. I dla każdego Festiwal kończył się wtedy właśnie, gdy ta „przyjaźń" odjeżdżała żegnana kwiatami i śpiewem.

Dla mnie Festiwal skończył się w niedzielne popołudnie, gdy zniknęły mi twarze André Cheneviera, jego narzeczonej Marianne Potterat i wysokiego jak tyka Georges Ziegenhagena — szwajcarskiej trójki, z którą zżyłem się najbardziej. Zagadaliśmy się na peronie tak, że nie zauważyliśmy jak pociąg ruszył i cała trójka wskakiwała do wagonu w biegu.

Chciałbym bardzo zobaczyć film, który oni zrobili w Warszawie. Może cząstka mojej miłości do stolicy, miasta które im pokazywałem i o którego losach im opowiadałem — znajdzie się na taśmie jako dowód naszego braterstwa.

JAK TO BYŁO NA POCZĄTKU

Przyszedł do mnie gdzieś w połowie czerwca z tajemniczą miną Adam Kulik i oświadczył, że władze wyższe uważają, iż mam pracować w ośrodku filmowym Festiwalu. Oznaczało to rezygnację z urlopu. Trudno.

Kazano mi najpierw robić plany. Tak jest — plany. Najpierw plany pracy ośrodka, potem budżet.

Ale to wszystko drobiazg. Szaleństwo zaczęło się przy sprawie biletów, kart wstępu i zaproszeń. Nie znaliśmy ani liczby gości, ani programu imprez.

Planowałem i płakałem. Płakałem i planowałem. I doplanowałem się coś około tysiąca zagranicznych filmowców, którzy np. trzeciego dnia Festiwalu będą jednocześnie na pięciu różnych imprezach o tej samej godzinie. Miałem więc tzw. konkrety. Tylko, że imprez nie znałem...

A jak już tysiąc filmowców, to zaplanowaliśmy pół setki pracowników, trzydzieści samochodów, piętnaście pokojów służbowych i...

I odrzucono nam plany. Kolejno. Pracy, budżetu, lokalów, personelu, transportu i na końcu biletów.

Z biletami upadło dlatego, że jakoś nie umiałem wymienić nie tylko tysiąca, ale nawet stu nazwisk zagranicznych filmowców. Przyjechało ich zresztą około stu pięćdziesięciu.

— Trzeba było powiedzieć, że będzie Greta Garbo — podsunął któryś z kolegów.

— I Rudolf Valentino! — wrzasnąłem ze złością.

Zaczęliśmy znów planować

PRZEDSMAK FESTIWALU

Właściwy przedsmak Festiwalu odczułem w momencie, gdy przeczytałem pismo wyszczególniające różne „operacje", czyli masowe imprezy Festiwalu. Każda taka „operacja" miała swoją „komendę" i oto przy którejś, nie pamiętam już czy to była „kawalkada cyrkowa", czy też „sadzenie drzewek" — wyczytałem w składzie „komendy" swoje nazwisko. Lubię wprawdzie cyrk, uwielbiam sadzenie drzewek, ale czasu na pracę przy „operacji" nie miałem. Podobnie zresztą jak inni członkowie kierownictwa ośrodka.

Byliśmy zawaleni robotą, planowaniem i przepracowywaniem planów.

Ale jakoś szczęśliwie nam się te „operacje" upiekły. Natomiast planowaliśmy z uporem dalej. Plany były już na 102. Mucha nie siada! Tylko nie przewidzieliśmy jednego. Wcześniejszego przyjazdu gości. Jako że plan, uczciwy plan nie może opierać się na przypadkach.

Wszystko obalił Barros, brazylijski reżyser, który przybył do nas z Rzymu. Przez przypadek — wcześniej niż go oczekiwaliśmy.

ZACZYNAJĄ SIĘ ZJEŻDŻAĆ

Potem zaczęły już planowo przyjeżdżać delegacje, a myśmy wśród nich szukali filmowców. Tak, trzeba było szukać, bowiem od razu „nawaliła" tzw. łączność i za Boga nie można było uzyskać żadnych danych o ludziach filmu.

Szukaliśmy więc na własną rękę i doszukaliśmy się w sumie — w ciągu pierwszych dni — stu pięćdziesięciu filmowców. Wprawdzie często nie tych zapowiedzianych, ale bądź co bądź filmowców ze wszystkich kontynentów.

Ze wstydem trzeba przyznać, że to poszukiwanie trwało właściwie przez cały czas. I np. mając już akredytowanych siedmiu filmowców z Indii, dopiero w dzień po zamknięciu Festiwalu, na przyjęciu z okazji święta narodowego Indii stwierdziliśmy, że przewodniczący delegacji tego kraju to nie kto inny jak pewien znany aktor hinduski. Ale ani sekcja łączności, ani sekcja delegacji zagranicznych — nic o tym nie wiedziały. Dodajmy, że wśród delegatów Indii było jeszcze parę aktorek. I to wyjątkowej piękności. Nie zostały one jednak w naszym ośrodku akredytowane, czego nie mogę odżałować.

Działo się to wszystko w wyjątkowo piekielnych warunkach pracy. W planie było to tak: przyjeżdżają ekipy zagraniczne, tzw. „komenda dworcowa" kieruje je do miejsca zamieszkania i potem na rozmowę ze mną. Jeżeli to bardzo ważna ekipa — do rozmowy włącza się Adam jako kierownik ośrodka. A w praktyce? W praktyce było tak, że jednocześnie przyjeżdżało kilka ekip i że gadaliśmy z nimi wszyscy naraz. Stało się to, co prorokowałem przed miesiącem.

— Adasiu, plan to wielka rzecz, ale mała improwizacja to talent nieodzowny przy tego rodzaju imprezach.

Tego talentu, jak wiadomo, Polakom nie brakuje. Na szczęście dla planów! I na nieszczęście dla naszych nocy, które w tych warunkach były niemymi świadkami tych improwizacji.

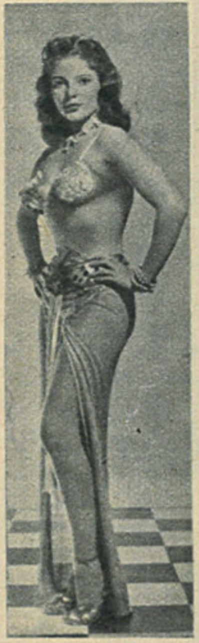
KAZIMIERZ DĘBNICKI

...Wszystkie plany obalił Barros (w środku), brazylijski reżyser, który przybył do nas z Rzymu. Przez przypadek, na złość planom — wcześniej niż go w Warszawie oczekiwaliśmy

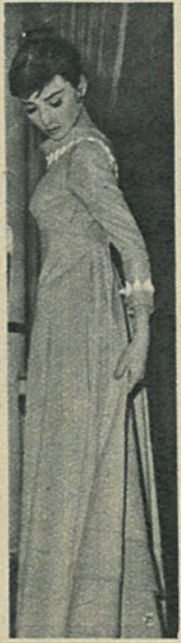
Część siedmioosobowej grupy filmowców z Indii na spacerze na Nowym Świecie. A w delegacji tej było jeszcze parę filmowych aktorek... I to wyjątkowej piękności

ZGADUJ KOLEGO!

Zamieszczone niżej zdjęcia przedstawiają bohaterki dwóch nowych filmów zagranicznych, których akcja rozgrywa się w dwóch odległych od siebie epokach i w dwóch dość oddalonych od siebie krajach. Ponieważ realizatorzy tych filmów twierdzą, że wykonując kostiumy i projektując uczesanie bohaterek opierali się ściśle na dokumentacji historycznej, nie powinno Wam sprawić kłopotu określenie epoki i kraju. Dla ułatwienia podajemy pod każdym zdjęciem trzy rozwiązania, z których jedno tylko jest trafne:



Girlsa rewiowa (USA)?
Starożytna elegantka (Rzym)?
Córka faraona (Egipt)?



Włoszka z epoki renesansu?
Rosjanka z początków XIX wieku?
Paryżanka w modnej sukni wizytowej?

ROZWIĄZANIE

Oczywiście odgadliście bez trudu. Pierwsze zdjęcie przedstawia najmłodszą córkę faraona (aktorka Joan Collins) w filmie „Ziemia faraonów". Drugie — Nataszę (Audrey Hepburn) z filmu „Wojna i pokój" wg Tołstoja. Pierwszy film jest produkcji amerykańskiej, drugi — amerykańsko-włoskiej. I oba — jak widać — odznaczają się śmiałym, nowatorskim podejściem do zagadnienia wierności historycznej.

Nasz Obiektyw

ON JEST PIERWSZY

W n-rze 33/155 „Przeglądu Kulturalnego" stwierdzono:

Pierwszy po Bogu

BOLESŁAW MICHAŁEK

Czyżby?

Historia jednego pocałunku

A więc przede wszystkim instruuje reżyser...

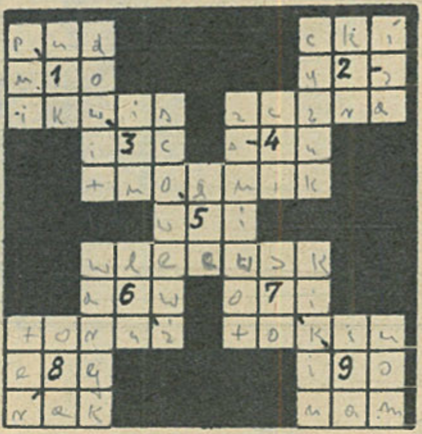
...pierwszy asystent też ma coś do powiedzenia...

...ale ostatnie słowo ma jednak aktor.

Kto z nich najlepiej tę scenę odegrał — pozostanie tajemnicą aktorki.

SPRÓBUJ ZGADNĄĆ

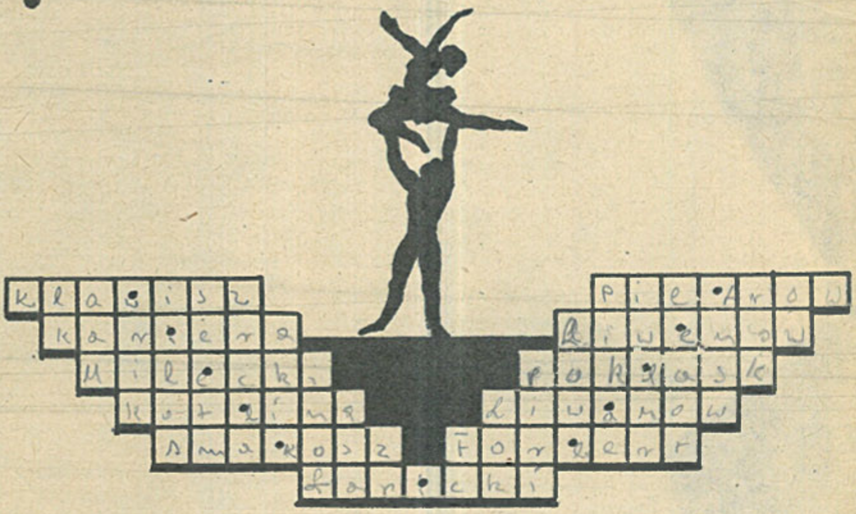
Dziś: WIRÓWKA i LOGOGRYF



Dookoła cyfr wpisać 9 wyrazów ośmioliterowych o poniższych znaczeniach. Początek wpisywania każdego wyrazu zaznaczony jest kreską, kierunek wpisywania — zegarowy.

Znaczenie wyrazów: 1) Reżyser filmu „Admirał Nachimow", 2) Reżyser filmu „Uczta Baltazara", 3) Reżyser filmu „Najpiękniejsza", 4) Odtwórca roli Szalapina w filmie „Rimski-Korsakow", 6) Reżyser filmu „Nierozłączni przyjaciele", 7) Tytuł filmu radzieckiego, 8) Krasomówstwo, 9) „Fanatycy" kina.

(„Wik" — Warszawa)



Do poziomych rzędów podanej figury wpisać 11 wyrazów siedmioliterowych o poniższych znaczeniach. Środkowe litery tych wyrazów, czytane kolejno, dadzą rozwiązanie.

Znaczenie wyrazów: 1) Znajdziesz w pianinie lub w nowoczesnym „Sternie", 2) „Szybkościowy" awans lub tytuł filmu polskiego, 3) Odtwórca roli Michalika w filmie „Trudna miłość", 4) Otchłań, przepaść, 5) Znawca kulinarny, 6) Popularny lektor PKF, 7) Wybitny operator polski, 8) Odtwórca roli księcia Potiomkina w filmie „Admirał Uszakow", 9) Brawo, 10) „Gwóźdź" sezonu, 11) Reżyser filmu „Rewizor".

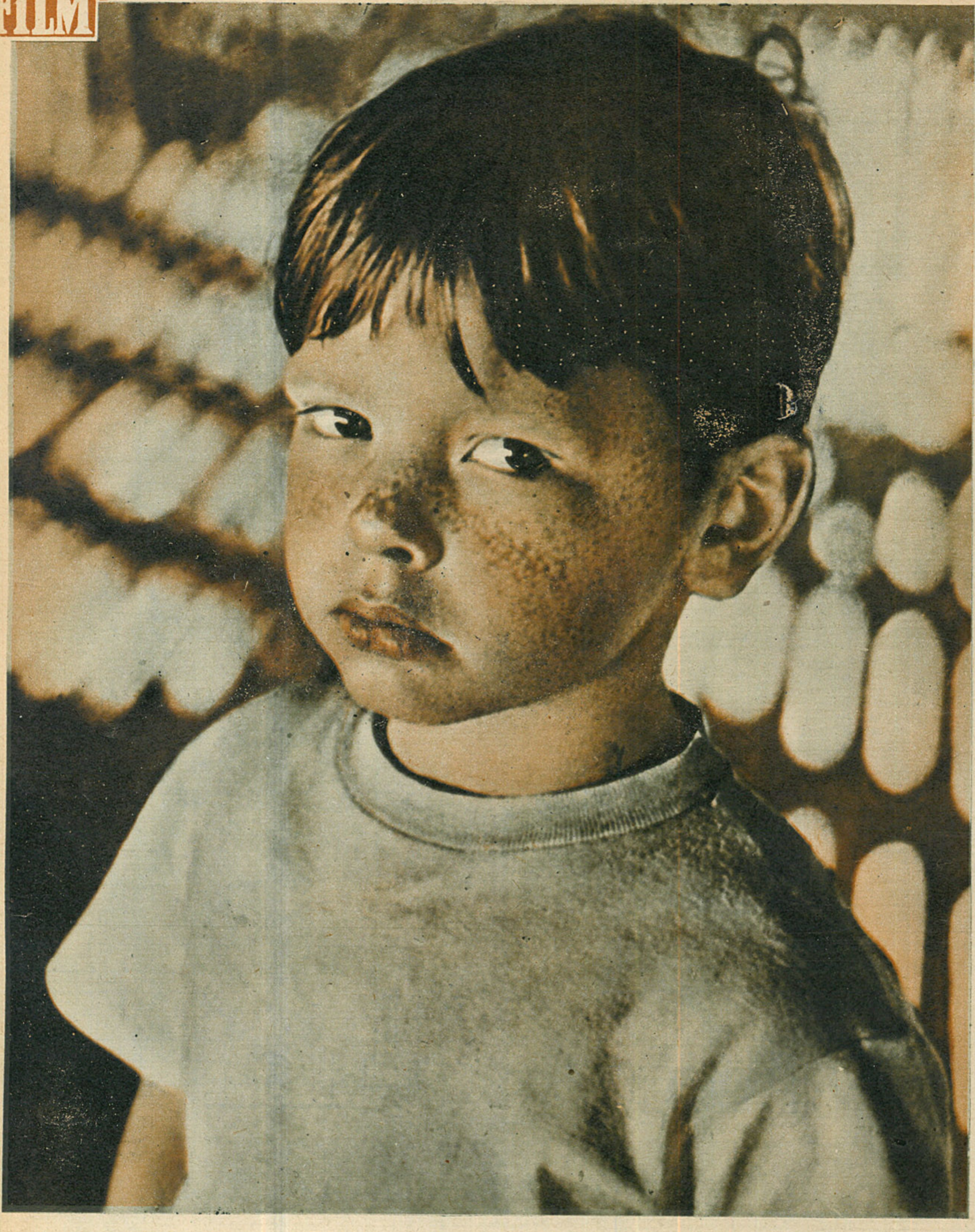
(M. Dziurleja — Poznań)

Rozwiązania należy nadsyłać w terminie 10-dniowym od daty ukazania się numeru pod adresem redakcji z dopiskiem na kopercie „Rozrywki umysłowe". Wśród Czytelników, którzy nadeślą prawidłowe rozwiązania przynajmniej jednego zadania, rozlosowane zostaną nagrody książkowe.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Wytwórnia Filmów Fabularnych, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (PKF), Centralna Agencja Fotograficzna, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** „Mosfilm", „Lenfilm" (ZSRR), „Ceskoslovensky Statni Film" (Czechosłowacja), „Cinerevue" (Francja), „Bungaku-za i Szinseiki" (Japonia), „Metro Goldwyn Meyer" (USA), archiwum.

FILM
TYGODNIK

REDAGUJE ZESPÓŁ. REDAKCJA: Warszawa, ul. Nowy Świat 47, tel. 685-85. Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie w godz. 11—13. **ADMINISTRACJA:** tel. 826-72. **WYDAWCA:** FILMOWA AGENCJA WYDAWNICZA. Prenumerata roczna 52.80 zł, półroczna 26.40 zł, kwartalna 13.20 zł, miesięczna 4.40 zł. Zamówienia i wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe i listonosze. **DRUK:** ZAKŁADY DRUKARSKIE I WKLĘSŁODRUKOWE RSW „PRASA", Warszawa, Marszałkowska 3/5. Rękopisów nie zamówionych Redakcja nie zwraca. Zam. 1955 B-6-9082



RICHIE ANDRUSCO W FILMIE PRODUKCJI AMERYKAŃSKIEJ

MAŁY UCIEKINIER